

Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάχης

ΤΟ «ΕΝ ΤΑΙΣ ΑΓΡΥΠΝΙΑΙΣ» ΨΑΛΛΟΜΕΝΟ  
ΜΑΚΑΡΙΟΣ ΑΝΗΡ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΝΕΩΝ ΠΑΤΡΩΝ

Τὰ σχετικὰ μὲ τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργο τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν εἶναι ἥδη γνωστὰ στὴν ἔρευνα, τόσο στὴ γενικότερη ἱστορικὴ<sup>1</sup>, ὅσο καὶ στὴν ἔξειδικευμένη μουσικολογικὴ<sup>2</sup>. Άς μοῦ ἐπιτραπεῖ, πάντως, νὰ ἐπιχειρήσω ἐδῶ μιὰ σχετικὴ προοιμιακὴ παρέκβαση, ὡστε νὰ τὰ πληροφορηθοῦν ἀρμοδίως καὶ ὅσοι ἀπὸ τοὺς φιλόμουσους ἀναγνῶστες ἀγνοοῦν, ἐνδεχομένως, τὸ θέμα. Θέλω, ὅμως, νὰ ἀποτολμήσω μιὰν ἀλλιώτικη σκιαγράφηση τῆς φυσιογνωμίας τοῦ Γερμανοῦ, χρησιμοποιώντας ὡς χειραγωγὸ τὸν ἴδιο, ὅπως σχεδὸν αὐτοβιογραφεῖται σ' ἔνα ἀσυνήθιστα ἐκτενῆ κολοφῶνα, γραμμένο στὰ φφ. 424<sup>v</sup>-426<sup>r</sup> τοῦ φερομένου ὡς αὐτογράφου του Στιχηραρίου τῆς μονῆς Ἀγ. Ιωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου ὑπ' ἀριθμὸν 930<sup>3</sup>. μάλιστα ἐκεῖ ὅχι μόνον αὐτοβιογραφεῖται ἀλλὰ

---

1. Βασικὴ μελέτη ἐπὶ τοῦ θέματος εἶναι ἡ ἐργασία τοῦ Δ. Β. Γόνη, «Ἐγγραφα γιὰ μητροπολίτες τῶν Νέων Πατρῶν (τέλος 16<sup>ου</sup> αἰώνα-1662)», Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν 32 (1997), σσ. 375, 384-388 (ὑποσημ. 62-75), ὅπου μνημονεύεται καὶ ἡ ὑπάρχουσα λοιπὴ σχετικὴ ἱστορικὴ βιβλιογραφία.

2. Βασικὴ μελέτη ἐπὶ τοῦ θέματος εἶναι, ἀντίστοιχα, ἡ ἐργασία τοῦ Γρ. Θ. Στάθη, «Γερμανὸς ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν (β' ἥμισυ 1<sup>ου</sup> αἰώνου)». Ή ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του», ἀνάτυπο ἀπὸ τὸν 30<sup>ο</sup> τόμο Επίσημοι Λόγοι Περιόδου ἀπὸ 31.8.1988 ἕως 31.8.1991 (Πρωτανεία Μιχ. Π. Σταθοπούλου), Ἀθήνα 1998, σσ. 391-418, ὅπου μνημονεύεται καὶ ἡ ὑπάρχουσα λοιπὴ σχετικὴ μουσικολογικὴ βιβλιογραφία. Ἀπὸ τὰ νεότερα μουσικολογικὰ μελετήματα ἀς ἐπισημανθοῦν ἐνδεικτικὰ ἐδῶ τὸ ἄρθρο τῆς Vesna Peno, «Von der Synoptischen zur Analytischen Neumatischen Notation. Am Beispiel des Sticherons von Germanos Neon Patron», *Musicology. Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts* 7 (2007), pp. 259-278, ἡ σχετικὴ ἀναφορὰ τῆς Nina-Maria Wanek, *Nachbyzantinischer Liturgischer Gesang im Wandel. Studien zu den Musikhandschriften des Supplementum Graecum der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 2007, p. 86, ἀλλὰ καὶ οἱ δημοσιεύμενες στὸν παρόντα τόμο ἐργασίες τῶν Βασιλείου Σαλτερῆ καὶ Ion Croitoru.

3. Γιὰ μιὰν περιγραφὴ τοῦ κώδικα βλ. Ἀθ. Κομίνη, *Πίνακες χρονολογημένων πατμιακῶν κωδίκων*, ἐν Ἀθήναις 1968, σσ. 49-50 καὶ πίνακας 101. Μαν. Κ. Χατζηγιακούμη, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ*, Ἀθήνα 1980, σσ. 134-136 [ὅπου ἐπισημαίνεται ἡ ἀπὸ δύο διαφορετικοὺς γραφεῖς σύνταξη τοῦ ἐν λόγῳ

καὶ αὐτοπροσδιορίζεται ὡς πρὸς τὴν γενικότερη «κοσμολογία» του, τὶς φιλοσοφικὲς καὶ θεολογικὲς ἀντιλήψεις του, καθὼς βέβαια καὶ τὴν ἴδιαίτερη μουσικὴν ἰδεολογία του.

Ο συγκεκριμένος κολοφώνας χρησιμοποιεῖται συχνὰ στὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα, πάντοτε ὅμως μόνον ὡς πρὸς τὸ τελευταῖο ἀπόσπασμά του (ἔνα τμῆμα ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν χαρακτηριστικὴ φράση: «...τούτου χάριν, κάγὼ ὁ ἐν ἀρχιερεῦσι ταπεινὸς Νέων Πατρῶν Γερμανός, συνέγραψα τὸ ἀσματομελιρρυτόφθογγον τόδε Στιχηραρομούσιον...»)<sup>4</sup>. πρόκειται, βέβαια, γιὰ τὸ ἀπόσπασμα ποὺ ἀφορᾶ, εἰδικότερα, στὴν περιγραφὴ τοῦ μουσικοῦ ἔργου τοῦ Γερμανοῦ (τοῦ Στιχηραρίου δηλαδή) ποὺ ἀνθολογεῖται στὸν συγκεκριμένο κώδικα. Τὸ ἀρχικὸ τμῆμα τοῦ ἴδιου σημειώματος (ποὺ εἶναι, γενικότερα, καὶ τὸ πλέον «φιλοσοφικό») συνήθως παραλείπεται καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν ἀξιολογεῖται· σ' αὐτό, ὅμως, ὁ Γερμανὸς οἰνοὶ ἐκθέτει ἔνα «προσωπικὸ μανιφέστο», μέσω τοῦ ὄποιου, παράλληλα, αἰτιολογεῖ καὶ τὸ «χάριν ποίου» λόγου «συνέγραψε»: ποιά τὰ βαθύτερα αἰτία καὶ κάτω ἀπὸ ποιές γενικότερα σκέψεις ὁδηγήθηκε πρὸς τὴν μουσικὴν δημιουργία, ἀπὸ τὴν ὄποια καὶ ἔγινε εὐρύτερα γνωστός, μὲ ἀποτέλεσμα τὸ δνομά του νὰ ἀποτυπωθεῖ, μὲ ἀνεξίτηλα γράμματα, ὅχι μόνον στὶς δέλτους τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας τῆς Ὑπάτης, ἀλλὰ κυρίως σ' ἐκεῖνες τῆς ἑλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης.

Σ' αὐτό, λοιπόν, τὸ τμῆμα τοῦ ἐν λόγῳ σημειώματος ἡ σκέψη τοῦ Γερμανοῦ περιστρέφεται γύρω ἀπὸ δύο ἔννοιες, ποὺ τὶς προσδιορίζει ἐξαρχῆς μὲ τὰ ἐπιρρήματα «ζωτικῶς» καὶ «λογικῶς»: κάτω ἀπὸ τὸ πρῶτο ὑποκρύπτεται, σαφῶς, ἡ φυσικὴ καὶ ἀνεπεξέργαστη ροή τῶν πραγμάτων, ἐνῶ στὸ δεύτερο εἶναι προφανές ὅτι ὑπεισέρχεται ὁ θεμελιώδης παράγοντας τῆς σκέψης, τῆς λογικῆς, τῆς δημιουργίας:

Ἐπείπερ ὁ ἄνθρωπος τὸ ζῶον εἶναι, ἔστι αὐτό, κατὰ τοῦτο ἐπόμενος, αἰτιώμενα ἐν τῷ μετὰ σώματος βίῳ, τὰ μὲν ζωτικῶς τὰ δὲ λογικῶς ἔξεναι· καὶ ταύτη γὰρ αἰτίᾳ τούτων, ὃντα πράγματι θάτερον κατοικίᾳ· οὕτω τοίνυν διενηνόχατον, εἰ δὲ τὸ ἔξ αὐτῶν περιέχεται ὅλως ταύτη, μόνῳ τῷ λόγῳ νοῆται διαφορά, κρίνεται δὲ ἡμῖν ἐκ τῶν ἀποτελεσμάτων· ἐκ τῶν ἐνεργειῶν γινώσκομεν τὰς αἰτίας καὶ δυνάμεις τῶν πραγμάτων, ὡς κοινῇ ὁ τῶν φιλοσοφούντων κελεύει λόγος καὶ ἡ συνεχὴς πεῖρα ἡμᾶς ἐναργῶς ἐκδιδάσκει, ὑπαρχούσης τοιαύτης λογικῆς καὶ ἀθανάτου ψυχῆς τῷ περικαλεῖ καὶ θείῳ πλάσματι.

χειρογράφου καὶ ἐκφράζεται ἡ ἐπιφύλαξη κατὰ πόσον ἔνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὄντως ὁ ἴδιος ὁ Γερμανός· ὁ Χατζηγιακούμης πιθανολογεῖ, συγκεκριμένα (βλ. σ. 135), ὅτι «πρόκειται γιὰ ἀκριβές ἀντίγραφο τοῦ πρωτοτύπου】.

4. Πλήρης καταχωρίζεται μόνον στὸ προμνημονευθὲν βιβλίο τοῦ Μαν. Κ. Χατζηγιακούμη, σσ. 134-135, ἀπ' ὅπου καὶ τὸν μεταγράφω (όρθιογραφημένα ἐδῶ) στὴ συνέχεια (ὅσοι τονισμοὶ ἐπισημαίνονται στὰ παρατιθέμενα ἀποσπάσματα εἶναι δικοί μου).

Σ' αύτή τη διεργασία τοῦ νοός, συνεχίζει στὸ σημείωμά του ὁ Γερμανός, στὴν ἀπόπειρα τοῦ ἀνθρώπου νὰ ὑπερβεῖ τὴ φθαρτότητα καὶ ἀσημαντότητα τοῦ (ζωούδους) ἀνθρωπίνου σώματος, νὰ ἀναζητήσει καὶ νὰ ἀναδείξει τὴ «λογικὴ καὶ ἀθάνατη ψυχὴ» ποὺ κρύβει μέσα του, αὐτὴ ποὺ θὰ τὸν διαφοροποιήσει ἀπὸ τὴν κατάσταση τοῦ ζώου, ποὺ θὰ τοῦ φανερώσει τὸν σκοπὸν καὶ τὴν προοπτικὴν τῆς ζωῆς του καὶ ποὺ θὰ τὸν βοηθήσει νὰ κατανοήσει «τὰς αἰτίας καὶ δυνάμεις τῶν πραγμάτων», σ' ὅλη αὐτὴ τὴ λογικὴ διεργασία «περικλείεται – γράφει – καὶ ἡ θεωρητικὴ μουσική»:

Νῦν μὲν διὰ τοῦ νοὸς περὶ τῶν καθόλου καὶ ὅλως τῆς ὥλης ἀφηρημένων περιπολεύει, νῦν δὲ περὶ τῶν κατά τι κεχωρισμένων κατά τι δ' ἀχωρίστων, οἷς καὶ ἡ θεωρητικὴ μουσικὴ περικλείεται, ἥτις εἰ καὶ τῇ μαθηματικῇ ὑποβέβηκεν ἐπιστήμη, τὰς ἐξ ἐκείνης ἀρχὰς ἐφανιζομένη καὶ τούτοις δι' ἀποδείξεως, ὡς οἱ πολλοὶ δογματίζουσιν, ἀμοιροῦσα τοῦ χρόνου, αἰτίου ὡς καθά καὶ πάσης γενέσεως καὶ φθορᾶς τοῦ ὑπὸ σελήνην, κατὰ τοῦτον λόγον τούτου πατρὸς ὄντος· ἀλλ' οὖν τοῖς ἐπιστήμαις πάντως συναρθίθμηται.

Ο μετ' ἐπιμονῆς καὶ ἐπιτάσεως χαρακτηρισμὸς ἐδῶ τῆς μουσικῆς, τῆς «θεωρητικῆς μουσικῆς», ὅπως τὴν χαρακτηρίζει ὁ Γερμανός (καὶ ὑπ' αὐτὸν τὸν ὄρο δὲν ἔννοει, βέβαια, ἐδῶ τὴ θεωρία τῆς μουσικῆς, ὅπως συνήθως τὴν κατανοοῦμε σήμερα, ἀλλὰ μᾶλλον τὴν εὐλογή –καὶ ἔμφυτη στὸν ἀνθρωπο-ἀνάγκη γένεσης καὶ διαμόρφωσης καὶ ὑπαρξῆς τῆς μουσικῆς σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν προοπτικὴν τῆς λειτουργίας της, κυρίως μέσα στὸν ἐκκλησιαστικὸ χώρο), ὁ χαρακτηρισμὸς –λέω – τῆς μουσικῆς ὡς ἐπιστήμης δὲν ἔχει θετικιστικὴ χροιά· ἡ θεωρία (δηλαδὴ ἡ θεώρηση, ἡ κατανόηση) τῆς μουσικῆς ἔχει ἐπιμέρους λεπτές παραμέτρους, ποὺ τὶς σχολιάζει ὁ Γερμανός στὴ συνέχεια τοῦ σημειώματός του, στὴν ἐπόμενη (ἀναμφίβολα τὴν πλέον ἐνδιαφέρουσα μουσικολογικά) περικοπή:

Διὸ οὐκ ἀπεικότως καὶ ἡ μέχρι τότε νῦν ἔχουσα σωζομένη ψαλτικὴ τὴν παραγωγὴν, ἀναμφιλέκτως ἐκείνης ἔσχηκεν ἐπιστήμη καὶ ταύτη καὶ δι' αὐτὸ τοῦτο καὶ διὰ τὴν καταπείγουσαν τῆς ἀγίας ἡμῶν ἐκκλησίας ἀνάγκη οὔσαν· ἔργον γάρ αὐτῆς, τὸ δέξι τε καὶ βαρύ εἰς ρυθμὸν πρὸς μελωδίαν τιθέναι, ἀρμόζουσα γάρ τῶν φωνῶν συμφωνίαν καὶ τὰ τῆς ψυχῆς πάθη κομίζουσα τὰ ἐκείνης πνεύματα καὶ ὅλως ἐπ' ἀρετὴν καὶ θεῖον ὕμνον αὐτὴν διεγείρει· οὐδὲν γάρ τῇ μουσικῇ ἐπιστήμῃ σκοπούμενον, τούς ἀριθμούς ἐκ τῆς ἀριθμητικῆς λαβοῦσα λόγον εἰδους ἐπέχοντας καὶ τῷ διὰ τῶν φωνητικῶν ὄργάνων πεπληγμένων ἀερίως ἐν ὥλῃ τιθείσῃ, ὅτι μὴ τὸ ἀνύσαι τι ἐκ τούτων συγκείμενον, ὅπερ ἔστι τὸ μέλος, οὗ τέλος ἡ τέρψις καὶ ἡδονή. Ταύτη δ' ἐπιστήμης ἴδια καλῶς ἔχει, τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικὴν ἐπιστήμην ἀποκαλέσαι, ἡς καὶ οἱ πλεῖστοι τοῦ χριστωνύμου πληρώματος τὰ πολλὰ ἐκκρεμῶς ἔχουσι.

Εἶναι προφανές ὅτι ἐδῶ μιλάει ἔνας ποιμένας, ἔνας ποιμένας –ὅμως – μὲν ἔχει ωριστὸ ποιητικὸ χάρισμα, μὲν ἔμφυτη ροπὴ πρὸς τὴ μουσικὴ δημιουργία· καὶ ἀπευθύνεται πρὸς τὸ «χριστώνυμο πλήρωμά του» διδάσκοντάς το. Λέει: ἡ ψαλτικὴ εἶναι «κατεπείγουσα τῆς ἀγίας ἡμῶν ἐκκλησίας ἀνάγκη»· ἡ ψαλτικὴ, ὅμως, δὲν συνίσταται μόνο ἀπὸ τὴ συναρμογὴ φωνῶν καὶ ρυθμοῦ σὲ μιὰ μελωδία (ὅπως συνήθως τὴν εἰσπράττει, ἐπιφανειακά, ὁ πολὺς κόσμος)· μέσα ἀπ’ αὐτὴν «τὴν συμφωνίαν τῶν φωνῶν» ἡ ψαλτικὴ λειτουργεῖ (παράλληλα καὶ ἀρμονικά) τόσο σὲ μιὰν ἀναγωγικὴ θεολογικὴ προσπική («κομίζουσα – μὲ «τὰ πνεύματά» της – τὰ τῆς ψυχῆς πάθη» καὶ «διεγείρουσα τὴν ψυχὴν ἐπ’ ἀρετὴν καὶ θεῖον ὑμνον»), δσο καὶ σὲ μιὰν ἀμιγῶς καλλιτεχνικὴ διάσταση· ἡ παρατίρηση τοῦ Γερμανοῦ γιὰ τὴν τελευταία παράμετρο εἶναι ἀπόλυτα εὐγλωττη: «τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης σκοπούμενόν ἐστι τὸ μέλος, οὐ τέλος ἡ τέρψις καὶ ἡδονή».

Μετὰ ἀπὸ τὰ παραπάνω, κατανοεῖται εὐχερέστερα καὶ ούσιαστικότερα ἡ συνέχεια καὶ τὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ ἐκτενοῦς σημειώματος τοῦ Γερμανοῦ:

Τούτου χάριν κάγὼ ὁ ἐν ἀρχιερεῦσι ταπεινὸς Νέων Πατρῶν Γερμανός, ἐνεγκαμένην τὸ καθ’ Ἑλλάδα Τύρναβον ἔχων, τὸ ἀσματομελιρρυτόφθογγον τόδε Στιχηραρομούσιον κατ’ ἐφικτὸν πονήσας συνέγραψα, ἐκ πολλῶν πρωτοτύπων παλαιῶν τε καὶ νέων ἀναλεξάμενος, ἔνια καὶ παρ’ ἐμαυτοῦ ἔστιν ἀ προσθείς, καλλονῆς ἔνεκα, οἵα που πρὸς τῶν ἐμοῦ καθηγητῶν, προκρίτως δὲ πρὸς τοῦ λογιωτάτου καὶ μουσικωτάτου κυρίου Χρυσάφου πρωτοφάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐδιδάχθην, οιακοστροφοῦντος τὰ τῆς ἀγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καλῶς καὶ θεαρέστως τοῦ παναγιωτάτου καὶ σοφωτάτου οἰκουμενικοῦ πατρὸς καὶ πατριάρχου κυρίου Διονυσίου, πρώην Δαρίσσης χρηματίσαντος, ἀνδρὸς φύσει καὶ προαιρέσει καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ καὶ πάσης θεωρίας καὶ πράξεως εἰς ἄκρον ἀφικνουμένου, ὡς καὶ ἡ κατ’ αὐτοῦ ἀρετὴ ἀριδήλως τοῖς πεπειραμένοις ἐτράνωσε. Πᾶν δὲ τὸ γιγνώμενον ἐν χρόνῳ πέφυκεν γίγνεσθαι· χρόνος τοιγάρτοι καθ’ οὐ ἀπὸ μὲν τοῦ κόσμου γενεσίας, ζρ’ [ζρογ’] ἀπὸ δὲ τῆς τοῦ Θεοῦ Λόγου ἐνανθρωπήσεως, αχζε’ 1665 μηνὶ Αύγούστῳ. Τῷ δὲ ἐν χρόνῳ καὶ ἐν τόπῳ χρεών γεγονέναι: τόπος δὲ ἐν ᾧ τὸ ταμεῖον τοῦ πανοσιωτάτου καὶ λογιωτάτου ἀρχιδιακόνου τοῦ αὐτοῦ παναγιωτάτου, κυρίου Ἰωαννικίου, ἐκ τῆς αὐτῆς ἐνεγκούσης. Οἱ τοίνυν κατ’ αὐτὸ τοῦτο μελωδίκῶς προσάδοντες ἔρρωσθε καὶ ἐν Χριστῷ τῷ ἀληθεῖ Θεῷ ἡμῶν μέμνησθε· καὶ σφαλερόν τι εύρόντες, εἶπερ τις τῶν ἐπισταμένων, ἐπανορθώσατε, τῇ ἀνθρωπίνῳ γάρ φύσει συνέβῃ τὸ ἀμαρτάνειν παρακολούθημα. Αὐτὸς δὲ ὁ τῶν δλων Θεός, ἡ πηγὴ τῆς σοφίας καὶ τῶν μουσῶν παροχεύς, ἀξιώσαι ἡμᾶς ἐν τῇ αὐτοῦ βασιλείᾳ ὑμνήσοντας αὐτῷ καὶ ἀσοντας μετὰ τῶν αὐτοῦ ἐκλεκτῶν εἰς αἰῶνα τὸν ἀπειρον· ἀμήν.

Θὰ σταθῶ σὲ ἔνα μόνον σημεῖο τῆς παραπάνω περικοπῆς, ἀσχετο μὲ τὸ ἔδω περιγραφόμενο μουσικὸ πόνημα τοῦ Γερμανοῦ (τὸ Στιχηράριον): στὸ μὲ σαφήνεια διαμορφούμενο ίστορικὸ «τριπρόσωπο» Γερμανοῦ-Ιωαννικίου-Διονυσίου: «ὅ ἐν ἀρχιερεῦσι ταπεινὸς Νέων Πατρῶν Γερμανός», μὲ καταγωγὴ ἀπὸ τὸν Τύρναβο τῆς Θεσσαλίας («ἐνεγκαμένην τὸ καθ' Ἑλλάδα Τύρναβον ἔχων», ὅπως γράφει ὁ Ἰδιος), διατρίβει στὴν Κωνσταντινούπολη, φιλοξενούμενος στὸ «ταμιεῖον» ἐνὸς συμπατριώτη του, «τοῦ πανοσιωτάτου καὶ λογιωτάτου ἀρχιδιακόνου τοῦ παναγιωτάτου, κυρίου Ιωαννικίου, τοῦ ἐκ τῆς αὐτῆς ἐνεγκούσης», ἀσχολούμενος ἀνενόχλητος μὲ τὰ μουσικά, καθὼς θὰ εἶχε μᾶλλον τὴν πρὸς τοῦτο ἀρωγήν, ἀλλὰ καὶ τὴ γενικότερη εὔνοια, τοῦ ἀπὸ Λαρίσης τότε Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου, πρὸς τὸν ὄποιο καὶ (κατὰ τὴ συνήθη ἐκκλησιαστικὴ διπλωματία) ἀφειδῶς ἀπευθύνει ἔδω τὸν λιβανωτό [: «οἰακοστροφοῦντος τὰ τῆς ἀγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καλῶς καὶ θεαρέστως τοῦ παναγιωτάτου καὶ σοφωτάτου οἰκουμενικοῦ πατρὸς καὶ πατριάρχου κυρίου Διονυσίου, πρώην Λαρίσης χρηματίσαντος, ἀνδρὸς φύσει καὶ προαιρέσει καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ καὶ πάσης θεωρίας καὶ πράξεως εἰς ἄκρον ἀφικνουμένου, ὡς καὶ ἡ κατ' αὐτοῦ ἀρετὴ ἀριδήλως τοῖς πεπειραμένοις ἐτράνωσε»]. Σύντρεις οἱ παραπάνω φωτίζουν, μὲ ἐπίκεντρο –ἐν προκειμένῳ – τὴν περιοχὴ τοῦ Τυρνάβου, ἔνα ἐνδιαφέροντα δίαυλο (μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ γενικότερης ἐκκλησιαστικῆς) ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῆς εὐρύτερης περιοχῆς τῆς Θεσσαλίας καὶ γνωστῶν κέντρων ψαλτικῆς δημιουργίας (ὅπως ἔδω, συγκεκριμένα, ἡ Κωνσταντινούπολη), ἔνα δίαυλο ποὺ εύχερῶς θὰ βαδίσουν ἀργότερα καὶ ἄλλοι ὁμότεχνοι τοῦ Γερμανοῦ μουσικοὶ (ὅπως γιὰ παράδειγμα ὁ ἐπίσης Τυρναβίτης Δανιὴλ ὁ πρωτοψάλτης<sup>5</sup>) καὶ ποὺ ἵσως ὑποβοηθεῖτο καὶ ἀπὸ κάποια (προϊόντος τοῦ χρόνου διαμορφωθεῖσα καὶ ἵσχυροποιηθεῖσα) «θεσσαλικὴ παροικία» στὴν Κωνσταντινούπολη.

\* \* \*

Εἰδικὸ ἀντικείμενο τῆς παρούσας ἀνακοίνωσης ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τὶς μουσικὲς συνθέσεις τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν<sup>6</sup>: ἡ πλήρης μελοποίηση τῶν τριῶν πρώτων ψαλμῶν τοῦ Ψαλτηρίου, τῆς γνωστῆς στὴν ὑμνολογία τοῦ

5. Πρβλ. Ach. G. Chaldaeakes, «Daniel the Protopsaltes (+ 1789): his life and work. A preliminary paper», *Revista Muzica* 3 (2010), p. 40 [βλ. τὸ ἴδιο καὶ στὰ ἑλληνικά, στὸ βιβλίο μου Βυζαντινομουσικολογικά, Ἀθήνα 2010, σ. 624].

6. Σχολιασμὸ ἀλλὰ καὶ πλήρη κατάλογο τοῦ μουσικοῦ ἔργου τοῦ Γερμανοῦ βλ. στὴν παραπάνω ἐπισημανθεῖσα εἰδικὴ μελέτη τοῦ Γρ. Θ. Στάθη, σσ. 400-408. Πρβλ. καὶ Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοχρατίας (1453-1832)*, τόμος πρῶτος, Ἀθήνα 1975, σσ. 273-277.

Έσπερινοῦ ἐνότητας τοῦ Μακάριος ἀνήρ<sup>7</sup>. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἥκιστα διαδεδομένη, ἀλλὰ πάντως ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα, σύνθεση, ποὺ ἐντοπίζεται σὲ εὐάριθμα μουσικὰ χειρόγραφα, ὅπου καὶ προσδιορίζεται ὅτι «ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις»<sup>8</sup>. Στόχος μου ἐδῶ εἶναι ἡ μελέτη τῆς ἐν λόγῳ σύνθεσης, καθεαυτήν (ἰστορία, μουσικὴ ἀνάλυση, αισθητική), κυρίως σὲ μιὰν ἀπόπειρα ἔξειδικευμένης ἀποτίμησης τῆς ὅποιας μουσικολογικῆς «βαρύτητάς» της. Καθώς, μάλιστα, τὸ συγκεκριμένο μέλος παραμένει ἀκόμη ἀνεξήγητο στὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας (στὸ σύνολό του, τουλάχιστον, καὶ κατὰ τὴν παροῦσα ἐκδοχή του), καταβάλλεται –παράλληλα– προσπάθεια ἔξήγησής του, προκειμένου νὰ ἀποδοθεῖ καὶ πάλι στὴ σύγχρονη λατρευτικὴ χρήση.

### Ιστορία

Ἡ ὑπὸ ἔξέταση σύνθεση ἔχει πρὸς τὸ παρὸν ἐντοπισθεῖ μόνον σὲ δύο κώδικες: στὸν κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295 (Ἀνθολογία-Ἄπαντα Ἀναστασίου Ραψανιώτου, τοῦ 2<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα), σσ. 331-346 [: Τὸ Μακάριος ἀνήρ, ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις, τοῦ Νέων Πατρῶν· ἥχος β' Ἀνήρ, ἀλληλούα: Μακάριος ἀνήρ]<sup>9</sup> καὶ στὸν κώδικα Εηροποτάμου 305 (Ἀνθολογία, τῶν τελῶν τοῦ 18<sup>ου</sup> πρὸς ἀρχὲς τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα, χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδινιώτου), φφ. 22<sup>r</sup>-24<sup>v</sup> [: Ποίημα κυρίου Γερμανοῦ τοῦ Νέων Πατρῶν, ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις· ἥχος β' Ἀνήρ, ἀλληλούα: Μακάριος ἀνήρ]<sup>10</sup>. Συνιστᾶ ἔνα ποίημα ἀξιοσημείωτα σύντομο γιὰ τὴν ἐποχή του (καὶ ἐννοῶ ἐδῶ τὴν

7. Γιὰ τὸ θέμα δὲν ὑπάρχει, δυστυχῶς, ἀκόμη εἰδικὴ μουσικολογικὴ βιβλιογραφία· ἐπισημάνω μόνον ἐδῶ τὶς ἀκόλουθες δύο ἀναφορὲς στὴν καλοφωνικὴ παράδοση τοῦ μέλους τοῦ Μακάριος ἀνήρ: Ed. V. Williams, «The Treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2», *Studies in Eastern Chant 2* (1971), pp. 173-193. Arsinoi Ioannidou, «The Kalophonic Settings of the Second Psalm in the Byzantine Tradition (Fourteenth-Fifteenth centuries): A Dissertation In-Progress», *Byzantine Musical Culture. First International Conference-Greece 2007. With the organisational collaboration and support of the European Art Center (EUFARCE)*, Paeanea 2009, pp. 210-223 [προσιτὸ στὴν ἀκόλουθη διαδικτυακὴ διεύθυνση: <http://www.arts.bmh.pitt.edu/page12/Ioannidou.pdf>].

8. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, δ.π., σ. 404 (ὑποσημ. 43). Πρβλ. τοῦ ἴδιου, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα*. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων τῆς ἐλληνικῆς Φαλτικῆς τέχνης, βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς, τῶν ἀποκειμένων εἰς τὰς βιβλιοθήκας τῶν ἱερῶν μονῶν τῶν Μετεώρων, Ἀθήνα 2006, σσ. οε'-ος' (ὑποσημ. 28).

9. Βλ. περιγραφὴ τοῦ κώδικα στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα* [...], δ.π., σσ. 125-137· στὴ σ. 131 καταχωρίζεται, μάλιστα, πανομοιότυπο τῆς σ. 331 τοῦ κώδικα, ὅπου καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ ἐν λόγῳ μελοποιήματος.

10. Περιγραφὴ τοῦ κώδικα βλ. ἀντίστοιχα στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἀγιον Ὄρος*. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἀγίου Ὄρους, τόμος Α', Ἀθῆναι 1975, σσ. 95-104.

έποχή του Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν), μελοποιημένο στὸν (μέσο) δεύτερο ἥχο, μὲ ἔντονη λειτουργική προοπτική, γιὰ μοναστηριακὴν καὶ κοσμικὴν χρήση. Ή ἄκρως περιορισμένη ἀνθολόγησή του (συγκρινομένη, μάλιστα, μὲ τὴν εὐρύτατη διάδοση ποὺ γενικὰ ἐγνώρισε τὸ ὑπόλοιπο ἔργο του Γερμανοῦ) προκαλεῖ πρωτογενῶς κάποια εὐλογητική προοπτική: σὲ περαιτέρω δὲ ὑπόνοιες ἐμβάλλουν ὁπωδήποτε δύο ἀκόμη διαπιστώσεις: πρῶτον, ὅτι ἡ σύνθεση ἀνθολογεῖται ἐναντίου περίου αἰῶνα μετὰ τὴν περίοδο ἀκμῆς του συνθέτη της· δεύτερον, ὅτι παραδίδεται ἀπὸ δύο κώδικες θεσσαλικῆς προέλευσης. Θὰ ξεκινήσω ἀρμόδιους συλλογισμοὺς ἀπὸ τὴν τελευταία παρατήρηση: Ὁ κώδικας Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295, πέρα ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι φυλάσσεται στὰ Μετέωρα, ἀπηχεῖ ἐντονα τὴν θεσσαλικὴν μουσικὴν παράδοσην, κυρίως λόγῳ τῆς ἐνσωμάτωσης στὸ δεύτερο μέρος του (σσ. 429-615) μιᾶς αὐτοτελοῦς ἐνότητας μὲ τὰ Ἀπαντα τοῦ Ἀναστασίου Ραψανιώτου<sup>11</sup>. ὑπάρχει, μάλιστα, μιὰ μικρὴ πιθανότητα τὸ χειρόγραφο νὰ γράφτηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο Ραψανιώτη πρωτοψάλτη (ἢ ἔστω νὰ ἀποτελεῖ ἀμεσο ἀντίγραφο ἀπὸ λανθάνον αὐτόγραφό του)<sup>12</sup>. Ἀντίστοιχα, ὁ κώδικας Ξηροποτάμου 305 (παρὰ τὸ γεγονός ὅτι φυλάσσεται στὸν Ἀγιον Ὄρος) ταυτίζεται, βάσει τῆς γραφῆς<sup>13</sup>, ὡς χειρόγραφο του γνωστοῦ Θεσσαλοῦ κωδικογράφου Δαμασκηνοῦ τοῦ Ἀγραφορενδινιώτου<sup>14</sup>. Μὲ δεδομένη, λοιπόν, τὴν «γεωγραφικὴ γειτνίασην» τῶν πιθανολογουμένων ὡς συντακτῶν τῶν δύο παραπάνω κωδίκων, ἀλλὰ λαμβανομένης παράλληλα ὑπόψιν καὶ τῆς ὑφισταμένης χρονικῆς ἀπόστασης (μιᾶς εἰκοσιπενταετίας περίου) μεταξὺ τῆς σύνταξης ἐκατέρων τῶν κωδίκων, δὲν θὰ ἥταν ἵσως παρακινδυνευμένο νὰ εἰκάσουμε ὅτι «πηγὴ» τοῦ Ἀγραφορενδινιώτου Δαμασκηνοῦ ἀπετέλεσε –ἐν προκειμένῳ – ὁ Ραψανιώτης Ἀναστάσιος· ἀπλῶς, θὰ πρέπει ἐπιπλέον νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς «μετέφερε» τὴν σύνθεση ἀπὸ τὸν θεσσαλικὸ χῶρο στὸ

11. Γιὰ περαιτέρω στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὸν Ἀναστάσιο Ραψανιώτη βλ. Μαν. Κ. Χατζηγιακούμη, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας* (1453-1832), δ.π., σσ. 380-381. Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη, Ὁ πολυέλεος στὴν βυζαντινὴν καὶ μεταβυζαντινὴν μελοποία, Ἀθῆναι 2003, σσ. 455-456, 894-905. Κων. Χαρ. Καραγκούνη, Ἡ παράδοση καὶ ἔξηγηση του μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποίας, Ἀθῆναι 2003, σσ. 471-473. Φλώρας Ν. Κρητικοῦ, Ὁ Ἀκάθιστος «Τυμνός στὴ βυζαντινὴν καὶ μεταβυζαντινὴν μελοποία», Ἀθῆνα 2004, σσ. 231-239. Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα [...], δ.π., σ. οδ'.

12. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα [...], δ.π., σσ. 135, 137.

13. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἀγιον Ὄρος [...], δ.π., σσ. 95, 104.

14. Γι' αὐτὸν βλ. Α. ΧΑΛΙΔΕΑΚΙΣ, «ДАМАСКИН АГРАФОРЕНДИНИОТ», *ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ* 13 (МОСКВА 2006), р. 697. Πρβλ. καὶ ὅσα σχετικὰ σημειώνονται στὴ μελέτη μου, «Συγχύσεις ὁμωνύμων Ἀγιορειτῶν μουσικῶν: Ἡ περίπτωση τῶν Δαμασκηνῶν», δημοσιευμένη στὸ βιβλίο μου *Βυζαντινομουσικολογικά*, δ.π., σσ. 600-602, ὑποσημ. 31.

“Αγιον Ὄρος, μιὰν «ἀποστολὴ» –ἄλλωστε – ποὺ ἀποδεδειγμένα φαίνεται νὰ ἔχει ἀναλάβει καὶ γιὰ ἄλλες θεσσαλικῆς προέλευσης συνθέσεις<sup>15</sup>. Ή πενιχρότητα, πάντως, τῶν πηγῶν δὲν ἐπιτρέπει ἐπὶ τοῦ παρόντος ἀπόπειρα ἀπάντησης, μέσω ἀνάλογων εἰκασιῶν, στὰ προεπισημανθέντα βασικὰ ἐρωτήματα: πῶς καὶ γιατί ἡ συγκεκριμένη σύνθεση τοῦ Γερμανοῦ παρέμεινε ἄγνωστη ἐπὶ ἔνα περίπου αἰώνα; πόθεν τὴν ἐγνώριζε ὁ Ἀναστάσιος; γιὰ ποιόν λόγο δὲν διαδόθηκε εὐρύτερα μετὰ τὴν (ἔστω καὶ ὄψιμη) φανέρωσή της; εἶναι δυνατόν, τέλος, νὰ διασώθηκε ἐπὶ ἔνα αἰώνα (ώς προφορικὴ τοπικὴ παράδοση) ἀπόηχος τῆς σύνθεσης (ἀπὸ τὴν περίοδο, ἵσως, ποὺ ὁ Γερμανὸς διέτριβε στὴ Θεσσαλία) καὶ νὰ καταγράφτηκε ἀργότερα ἀπὸ τὸν Ἀναστάσιο ἢ μήπως πρέπει νὰ ἔξετασθεῖ ἐδῶ καὶ τὸ ἐνδεχόμενο φευδεπίγραφης ἀναφορᾶς;

‘Αναζητώντας, λοιπόν, στὰ ὡς τώρα γνωστὰ δεδομένα τῆς ἔρευνας, τὴν προϊστορία τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης, καὶ καθὼς δὲν φαίνεται ὡς τὴν ἐποχὴ τοῦ Γερμανοῦ νὰ ὑπῆρχε κάποια προγενέστερα διαμορφωμένη ἀντίστοιχη μουσικὴ παράδοση (τουλάχιστον κάποια ισχυρὴ ἢ εὐρύτερα διαδεδομένη, ποὺ νὰ ἀφορᾶ παράλληλα καὶ σὲ πλήρη μελοποίηση τοῦ ἐν λόγῳ τριψάλμου, ἀφοῦ ἡ συγκεκριμένη ἐνότητα τοῦ Μακάριος ἀνήρ μελοποιεῖτο ἀνέκαθεν στὸν πλάγιο τοῦ τετάρτου ἥχο), ἐντοπίζω ὡς βασικὲς ἔστιες ἐνδιαφέροντος τὶς ἀκόλουθες δύο σχετικὲς συνθέσεις (τὴ μία προγενέστερη καὶ τὴν ἄλλη μεταγενέστερη τοῦ Γερμανοῦ):

Η μὲν προγενέστερη τοῦ Γερμανοῦ σχετικὴ σύνθεση εἶναι ἡ λεγομένη «ἐκκλησιαστική» (ἐνίστε χαρακτηριζομένη καὶ ὡς «ἀγιορειτική»), μιὰ σύντομη καὶ λιτὴ μελωδία πάνω στὸν πρῶτο δαβιτικὸ φαλμό (ἀφορῶσα, συνήθως, μόνον στὸν πρῶτο στίχο του), ποὺ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰώνα καὶ ἐντεῦθεν παραδίδεται σὲ ίκανὰ μουσικὰ χειρόγραφα, προφανῶς ὡς πρότυπο γιὰ ὅμοιότροπη φαλμώδηση καὶ τῶν ὑπολοίπων στίχων ὅλης τῆς ἐνότητας<sup>16</sup>. Ἐξετάζοντας μάλιστα εἰδικότερα τὴ μελωδικὴ ἀνάπτυξη αὐτῆς τῆς –μελοποιημένης ἀκριβῶς στὸν (μέσο) δεύτερο ἥχο– «ἐκκλησιαστικῆς» σύνθεσης<sup>17</sup>, διακρίνω εὐκρινῶς σ’ αὐτὴν κάποια σπέρματα τῶν μουσικῶν ἴδεων καὶ ἐμπνεύσεων ποὺ

15. Πρβλ. σχετικὰ Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη, ‘Ο πολυέλεος Παρθενίου ἱερομονάχου τοῦ Μετεωρίτου, Ἀθήνα 2009, σσ. 119-126.

16. Ἀναλυτικὰ σχόλια γιὰ τὴν ιστορία τῆς ἐν λόγῳ σύνθεσης βλ. στὴ διατριβή μου, ‘Ο πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία, ὁ.π., σσ. 245-246.

17. Χρησιμοποιῶ ἐδῶ, γιὰ παράδειγμα, σχετικὴ ἀνθολόγησή της στὸν κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 229 (‘Ανθολογία-Ἀναστασιματάριο τῶν τελῶν τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰώνα), φ. 11<sup>η</sup> [::Ἐκκλησιαστικόν· ἥχος β’ Μακάριος ἀνήρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη ἐν βουλῇ ἀσεβῶν· ἀλληλούϊα]. Περιγραφὴ τοῦ ἐν λόγῳ κώδικα βλ. στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα [...], ὁ.π., σσ. 90-95· πρβλ. καὶ Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη, ‘Ο πολυέλεος Παρθενίου ἱερομονάχου τοῦ Μετεωρίτου, ὁ.π., σ. 92, ὅπου παρατίθεται καὶ πανομοιότυπο τοῦ συγκεκριμένου φύλλου τοῦ κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 229.

έμφανίζονται (διευρυμένα, βέβαια) μετέπειτα και στήν άποδιδομένη στὸν Γερμανὸ ἀντίστοιχη<sup>18</sup>. Ἰσως, λοιπόν, ἡ ἀρχικὴ ἰδέα, τὸ ἔναυσμα γιὰ τὴν κατασκευὴ καὶ τῆς παρούσας (ἀποδιδομένης στὸν Γερμανό) σύνθεσης, νὰ πρέπει (εὔλογα) νὰ ἀναζητηθεῖ σ' αὐτὴν τὴν πρωτόλεια, σύντομη καὶ ἐκκλησιαστική, μελωδία τοῦ Μακάριος ἀνήρ.

Ἡ δὲ μεταγενέστερη τοῦ Γερμανοῦ σχετικὴ σύνθεση ἐντοπίζεται ἀντίστοιχα (λίγο πρὶν τὰ μέσα τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα καὶ ὡς τὴν ἐποχή, περίπου, ὅπου ἡ ἀποδιδομένη στὸν Γερμανὸ σύνθεση πρωτοπαρουσιάζεται στὰ παραπάνω ἐπισημανθέντα δύο μουσικὰ χειρόγραφα) σὲ μιὰν —μελοποιημένη καὶ πάλι στὸν (μέσο) δεύτερο ἥχο— ὁμοειδῆ σύνθεση (ἀφορῶσα σὲ πλήρη τὴν ἐνότητα τοῦ Μακάριος ἀνήρ), ποὺ ἀνθολογεῖται σὲ ἴκανὰ ἐπίσης μουσικὰ χειρόγραφα, ὅπου ὁμοίως χαρακτηρίζεται ὡς μέλος «ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις ψαλλόμενον»: ἀπαντᾶ χωρὶς μνεία συνθέτη, μόνον ὑπὸ τὸν σαφῆ τοπικὸ προσδιορισμὸ «ἀγιορειτικόν» (ἢ καὶ ὑπὸ τὴν ἔνδειξη: «καθὼς φάλλεται ἐν τῷ Ἀγίῳ Ὁρεῖ»). Κατὰ τὴν παρούσα, τουλάχιστον, ἔρευνα ἡ συγκεκριμένη ἐκδοχὴ αὐτῆς τῆς σύνθεσης ἐντοπίστηκε σποραδικὰ μὲν σὲ (ἀγιορειτικοὺς κυρίως) κώδικες ποὺ ἐγχρονίζονται λίγο πρὶν ἢ καὶ λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα<sup>19</sup>, κυριότατα

18. Μεταγράφω ἐδῶ τὸ μέλος τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης (ἀπὸ τὸ φ. 11<sup>η</sup> τοῦ προμνημονευθέντα κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 229), ἐπισημαίνοντας ὅσους ἀπὸ τοὺς (ἀναλυομένους εἰδικότερα στὴ συνέχεια) μουσικοὺς σχηματισμοὺς ἀπαντοῦν ἀργότερα καὶ στὴν ἐδῶ ἔξεταζομένη ἀντίστοιχη:

19. Βλ. σχετικά: Παντελεήμονος 969 (‘Ανθολογία τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα), φφ. 300<sup>η</sup>-307<sup>η</sup> [: Ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις ψαλλόμενα, ἀγιορείτικον· στάσις α', ἀρχου ἥχος β' Ἀνήρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνήρ (ὅπου ἡ συγκεκριμένη σύνθεση ἀνθολογεῖται στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου)]. Εηροποτάμου 325 (Εἰρμολόγιο Μπαλάστι εἰρέα τῶν μέσων πρὸς 2<sup>η</sup> μισὸ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα, χφ. Θεοδούλου μοναχοῦ Ἀγιορείτου), φφ. 128<sup>η</sup> καὶ 135<sup>η</sup>-138<sup>η</sup> [: Ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις ψαλλόμενα, ἀγιορείτικον, στάσις α' ἥχος β' Μακάριος ἀνήρ]. ΡΑΙΚ 43 (‘Αναστασιματάριο νέου Χρυσάφη-Ανθολογία τοῦ 2<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα) φ. 263<sup>η</sup> κ.έ. [: Ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις ψαλλόμενα, ἀγιορείτικον· στάσις α', ἀρχου [ἥχος] β' Μακάριος ἀνήρ (ὅπου ἡ συγκεκριμένη σύνθεση ἀνθολογεῖται καὶ πάλι στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου)].

ὅμως ἐπισημάνθηκε σὲ μιὰν ὁμάδα ὁμοιειδῶν χειρογράφων, γραμμένων ἀπὸ τὸν μοναχὸ Θεόκλητο ἐκ Γάνου, κατὰ τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ 2<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ ἤδιου αἰώνα<sup>20</sup>, ἐνῶ ἐπιπλέον ἐπισημάνθηκε καὶ ἔξηγγημένη στὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, στὸν αὐτόγραφο τοῦ ἱερομονάχου Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτη κώδικα Παντελεήμονος 1035 (Ἀνθολογία τοῦ 1865), φφ. 10<sup>r</sup>-17<sup>r</sup> [:Μακάριος ἀνήρ, εἰς παλαιὸν μέλος, ἀγιορείτικον. ἦχος β' Δι Άνήρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνήρ (ὅπου παραδίδονται ἔξηγγημένοι μόνον οἱ πρῶτοι καὶ δεύτεροι ψάλμοι τῆς σύνθεσης)]<sup>21</sup>. Τὴν χρονικὰ μεταγενέστερη ἀνθολόγηση τῆς παρούσας ἐκδοχῆς τῆς σύνθεσης (ἐννοῶ βέβαια τὴν παρασημασμένη κατὰ τὴν παλαιὰ σημειογραφία μουσικὴ μορφή τῆς) ἐντόπισα πρὸς τὸ παρὸν σὲ μιὰν Ἀνθολογία τοῦ ἔτους 1809 (γραμμένη ἀπὸ κάποιον ἱεροδιάκονο Γρηγόριο ἐκ Φουρνᾶ<sup>22</sup>), στὸν κώδικα ΕΒΕ 2301, σ. 27-46 [: Τὸ παρόν, ψάλλεται

20. Ἀναφέρομαι ἐδῶ στοὺς ἀκόλουθους κώδικες: Ἰβήρων 1010 (Παπαδικὴ τοῦ ἔτους 1755, χφ. Θεοκλήτου μοναχοῦ ἐκ Γάνου), φφ. 157<sup>r</sup>-161<sup>r</sup> [: Πολυέλεος ἐκκλησιαστικός, καθὼς ψάλλεται ἐν τῷ Ἀγίῳ Ὁρει· ἦχος β' ἔξω Ἀνήρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνήρ]. Κουτλουμουσίου 446 (Παπαδικὴ τοῦ ἔτους 1757, χφ. Θεοκλήτου μοναχοῦ ἐκ Γάνου), φφ. 525<sup>r</sup>-529<sup>r</sup>. [: Πολυέλεος ἐκκλησιαστικός, καθὼς ψάλλεται ἐν τῷ Ἀγίῳ Ὁρει· ἦχος β' Ἀνήρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνήρ]. Δοχειαρίου 332 (Ἀνθολογία τῶν ἐπῶν 1760 καὶ 1764, χφ. Θεοκλήτου μοναχοῦ ἐκ Γάνου καὶ Παϊσίου ἱερομονάχου ἐκ Χώρας), φφ. 539<sup>r</sup>-543<sup>r</sup> [: Πολυέλεος ἐκκλησιαστικός, ἀγιορείτικος· ἦχος β' Ἀνήρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνήρ].

21. Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἀγίου Ὁρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκηνῶν τοῦ Ἀγίου Ὁρους, τόμος Β', Ἀθῆναι 1976, σ. 487. Περὶ τοῦ ἱερομονάχου Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτη βλ. Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη, «Ἐνας πρώιμος “doctor polyeleorum”: Ἰωάσαφ ἱερομόναχος ὁ Διονυσιάτης», *Μελουργία. Μελέτες Ἀνατολικῆς Μουσικῆς. Ἐπιστημονικὴ Περιοδικὴ Ἐκδόση, ἔτος Α'*, τεῦχος Α', Θεσσαλονίκη 2008, σσ. 83-104 [τὸ ἴδιο δημοσιεύεται καὶ στὶς σσ. 431-445 τοῦ προμηνυμονευθέντος βιβλίου μου *Βυζαντινομουσικολογικά*], ὅπου ἐπισημαίνεται καὶ ἡ ὑπάρχουσα λοιπὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

22. Βλ. περιγραφὴ τοῦ κώδικα στὸν κατάλογο Diane H. Touliatos-Miles, *A Descriptive Catalogue of the Musical Manuscripts Collection of the National Library of Greece. Byzantine Chant and Other Music Repertory Recovered*, (England-USA) 2010, pp. 300-301. Ό ἐν λόγῳ κωδικογράφος συντάσσει τὸν ἀκόλουθο κολοφῶνα στὴ σ. 411 τοῦ χειρογράφου (μεταγράφεται ἐδῶ -έξ αὐτοψίας - ὄρθογραφημένος): «Ἡ μουσικὴ αὔτη πέλει Στεφάνου τ' εύνου σόντως, ἱερομονάχου δή, ἐκ τε κώμης Φουρνᾶς τε οὗτος, δστις γ' ἐν τῇ ταύτης μονῆ φιλησύχως τ' ἐβίου μετὰ λοιπῶν πατέρων. Γαβριὴλ τοῦ σεβασμίου. Ο ταύτην δὲ γράφας τυγχάνει τῷδε ὁμοχώριος, τούνόματι ἱεροδιάκονος Γρηγόριος, δστις δή ποτε φοιτητῆς τούτου δὲ καθίστατο, τῶν δὲ διδάκτρων ἐνεκα ταύτην ἀπειργάσατο. Ἐν ἔτει σωτηρίᾳ ἀωθ', αὐγούστου 12». ὁμοίως, καὶ στὴ σ. 312 τοῦ χειρογράφου σημειώνεται: «ἀωθ': αὐγούστ: 12». [Η περίπτωση τοῦ συγκεκριμένου Γρηγορίου φέρει στὸν νοῦ τὸν ὁμώνυμο ἱερομόναχο Ἀγραφιώτη κωδικογράφο, γνωστὸ ἀπὸ τὴν κατὰ τὸ ἔτος 1791 αὐτόγραφη Ἀνθολογία του τῆς Εθνικῆς Βιβλιοθήκης Παρισίων Suppl. gr. 1332 (βλ. σχετικὰ Μαν. Κ. Χατζηγιανουμῆ, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820* [...] , δ.π., σσ. 52 καὶ 98, ὑποσημ 296), πρὸς τὸ παρὸν ὅμως δὲν ὑπάρχουν ἐρείσματα γιὰ περαιτέρω εἰκασίες πιθανοῦ συσχετισμοῦ τους].

εἰς τὰς ἀγρυπνίας, ἀγιορείτικον· στάσις α' ἥχος β' Ἄνηρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνήρ· ἀξιολογώντας αὐτὴν τὴν ἐκδοχὴν (τὴν «ἀγιορειτικήν») τῆς σύνθεσης, βάσει τῆς παραπάνω καταγραφῆς της στὸν κώδικα ΕΒΕ 2301 (καθὼς ὡς τώρα δὲν κατέστη, δυστυχῶς, δυνατὸν νὰ μελετήσω δι' αὐτοψίας τοὺς προμημονευθέντες ὑπόλοιπους κώδικες τῆς συνολικῆς χειρόγραφης παράδοσης τῆς ἴδιας σύνθεσης), παρατηρῶ ὅτι ἡ ἐκεῖ καταγραφομένη μελωδία της εἶναι (στὸ σύνολό της σχεδόν) πανομοιότυπη μὲ τὴν ἀποδιδομένη στὸν Γερμανὸ ἀντίστοιχη· προϊούσης, μόνον, τῆς σύνθεσης –κυρίως ἀπὸ τὴ δεύτερη στάση καὶ ἐντεῦθεν— ἐντοπίζονται κάποιες ἐπουσιώδεις μέν, πλὴν ὅμως σαφεῖς, μελικὲς διαφοροποιήσεις· συνίστανται, εἰδικότερα, σὲ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπλούστερη μελοποίηση τοῦ δευτέρου ἡμιστιχίου τῶν στίχων τῆς δεύτερης στάσης καὶ σὲ διαφορότροπη (μᾶλλον πλέον ἐπιτηδευμένη καὶ καταλήγουσα ὅχι στὴ μεσότητα ἀλλὰ στὴ βάση τοῦ κυρίου ἥχου) μελικὴ ἐξέλιξη τοῦ ἐφυμνίου τῶν στίχων τῆς δεύτερης καὶ τῆς τρίτης στάσης τῆς σύνθεσης<sup>23</sup>. Τί συμβαίνει; Πρόκειται γιὰ μία καὶ τὴν αὐτὴ σύνθεση (τὴ λεγομένη «ἀγιορειτική»), ποὺ (κατὰ θεμιτή καὶ συνήθη ἄλλωστε στὰ μουσικὰ χειρόγραφα τακτική) διαφοροποιεῖται (ἀναλόγως εἴτε τῆς χρονικῆς περιόδου ἀνθολογήσεως εἴτε τοῦ ἑκάστοτε κωδικογράφου) ἐπουσιωδῶς; Ἀποδεικνύεται, λοιπόν, ψευδεπίγραφη ἡ ἀπόδοση τῆς σύνθεσης στὸν Γερμανό, ἡ μήπως ὑπὸ τίς ἐπισημανθεῖσες μελικὲς διαφοροποιήσεις πρέπει νὰ ὑπονοηθοῦν καὶ διαφορετικές «ἐπεξεργασίες» τῆς ἴδιας σύνθεσης;

Ἡ ἀπάντηση καὶ σ' αὐτὰ τὰ (εὔλογα ἀναδυόμενα) νέα ἐρωτήματα δὲν μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἀμεσα. Εἶναι βέβαια προφανὲς ὅτι ὁ Γερμανὸς δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ γνωρίζει τὴν «ἀγιορειτική» ἐκδοχὴ τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης, ἀφοῦ (σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς ὡς τώρα ἔρευνας ἡ τελευταία παραδίδεται κατὰ μεταγενέστερή του χρονικὴ περίοδο). Κρίνοντας τὴν ὑπόθεση ἐξ ἐπόψεως χρονικῆς, ἡ ἀποδιδομένη στὸν Γερμανὸ ἐκδοχὴ τῆς σύνθεσης θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ νοηθεῖ ὡς διευρυμένος «καλλωπισμὸς» τῆς (μόνης προϋπάρχουσας τότε) σύντομης ἀντίστοιχης, τῆς «ἐκκλησιαστικῆς»· τὸ πρόβλημα, ὅμως, εἶναι ὅτι ἡ ἐκδοχὴ τοῦ Γερμανοῦ παραδίδεται στὶς πηγὲς ὅχι μόνον σποραδικά, ἀλλὰ καὶ κατὰ πολὺ μεταγενέστερα, ἐνῷ ἥδη ἔχει διαμορφωθεῖ καὶ διαδοθεῖ εὐρύτερα ἡ λεγομένη «ἀγιορειτική» σύνθεση. Κρίνοντας πάλι τὴν ὑπόθεση ἐξ ἐπόψεως μουσικῆς, ἡ «ἀγιορειτική» σύνθεση θὰ μποροῦσε εύκολα νὰ νοηθεῖ ὡς «ἀπλοποίηση» ἡ καὶ γενικότερη μουσικὴ ἀναδιατύπωση (ἐφόσον οἱ ἐπι-

23. Θὰ ἦταν ἐδῶ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον νὰ ἀναφερθῶ διεξοδικότερα (καὶ μὲ σχετικὰ μουσικὰ παραδείγματα) στὶς ἐν λόγῳ μελικὲς διαφοροποιήσεις, παρακάμπω ὅμως τὸ ἐγχείρημα γιὰ νὰ μὴ μακρύνει περαιτέρω ὁ λόγος· ἐπιφυλάσσομαι, ὅμως, νὰ ἐπανέλθω, ἀφοῦ ἐπιπροσθέτως μελετήσω δι' αὐτοψίας καὶ τοὺς προμνημονευθέντες ὑπόλοιπους κώδικες τῆς συνολικῆς χειρόγραφης παράδοσης τῆς συγκεκριμένης ἐκδοχῆς τῆς σύνθεσης.

σημαινόμενες μελικές διαφοροποιήσεις δὲν εἶναι ὅλες ἀπλούστερες) τοῦ εἰκαζομένου ως καλλωπισμένου μέλους τοῦ Γερμανοῦ· τὸ τελευταῖο, ὅμως, δὲν φαίνεται (έξ ὅσων τουλάχιστον γνωρίζουμε ως τώρα) νὰ εἴχε κάποια διάδοση καὶ δὴ ἐπιβολὴ στὸν ἀγιορειτικὸ χῶρο (καὶ ἡ πρὸς τὸ παρὸν γνωστὴ ἀρχαιότερη ἐμφάνισή του ἔκει εἶναι χρονικὰ μεταγενέστερη τῆς ἀντίστοιχης παράδοσης τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης). Γιὰ νὰ μὴ καταλήξω ἀβασάνιστα στὴν (ώς προφανῆ διαφαινομένη) ἀποδοχὴ τοῦ ψευδεπιγράφου τῆς ἀποδιδομένης στὸν Γερμανὸ σύνθεσης, θὰ προσπαθήσω ἐν κατακλεῖδι νὰ ἐντοπίσω κάποια περαιτέρω ἐρείσματα στὶς παραπάνω ὑποδειχθεῖσες (περὶ τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης) μουσικὲς πηγές· ἐπίκεντρο τοῦ συλλογισμοῦ θὰ παραμείνει ἡ μορφὴ τοῦ Γερμανοῦ, ἐνῶ παράλληλα θὰ ἀναζητηθοῦν πιθανοὶ σύνδεσμοι ἢ καὶ εἰδικότερες ἀντανακλάσεις τῆς ἐν γένει μουσικῆς δραστηριότητάς του ἀφενὸς μὲν στὸ Ἀγιον Ὄρος (ἐστία δημιουργίας καὶ διάδοσης τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης) ἀφετέρου δὲ στὴν περιοχὴ τῆς Θεσσαλίας (χώρου ὅπου ἐμφανίζεται ἡ σ' αὐτὸν ἀποδιδομένη σύνθεση).

Πρωτογενῶς, τὸ ἐνδιαφέρον ἔστιάζεται σὲ τρεῖς (ἰδιαίτερα ἥδη ἐπισημανθέντες παραπάνω) κωδικες τῆς χειρόγραφης παράδοσης τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης: τὰ χειρόγραφα Ιβήρων 1010, Κουτλουμουσίου 446 καὶ Δοχειαρίου 332· γραφέας τῶν δύο πρώτων εἶναι ὁ μοναχὸς Θεόκλητος ἐκ Γάνου<sup>24</sup>, ἐνῶ ὁ

24. Περιγραφὴ τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 446 βλ. στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἀγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκεμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἀγίου Ὄρους, τόμος Γ', Ἀθῆναι 1993, σσ. 313-321· ὁ Θεόκλητος ὑπογράφει τὸ χειρόγραφο (στὸ φ. 542<sup>v</sup>) μιμούμενος τὸ ἀντίστοιχο σημείωμα τοῦ κατὰ τὸ ἔτος 1655 αὐτογράφου Στιγηραρίου Παναγιώτη τοῦ νέου Χρυσάφη στὸν ὑπ' ἀριθμὸν 4 κώδικα τῆς Νέας Συλλογῆς τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Ἱεροσολύμων [: «Ἐλαβε τέλος ἡ παροῦσα ἀσματομελιφόρθοφθογγος βιβλος, ἐν ἔτει, ἀπὸ μὲν τῆς κοσμοποιίας ζεξες, ἀπὸ δὲ Χριστοῦ 1757. Ὁσοι δὲ τῶν εὐσεβῶν καὶ ὀρθοδόξων χριστιανῶν ἐντυγχάνοντες τῷ μικρῷ πονήματι τούτῳ, ἀσματομελιφορδεῖτε καὶ φάλατε, αἰνεῖτε Θεὸν τὸν ἐν Τριάδι, εἰς ὑμνον καὶ δοξολογίαν τῆς τρισηλίου καὶ τρισακτίνου αὐτοῦ θεότητος, καλοφωνίαις ἐπιμελούμενοι, μέμνησθε κάμοις τοῦ εὐτελοῦς συγγραφέως καὶ ἀμαρτωλοῦ διὰ τὸν Κύριον, ὅπως ἔξωμεν ἀμα παρὰ Θεοῦ τὸν μισθὸν καὶ ἀξιωθείμεν ὑπὲρ τῆς πρὸς ἀλλήλων ἐντεύξεως, ἀμα ἐν τῇ δευτέρᾳ τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ παρουσίᾳ, νὰ ἀκούσωμεν τὴν γλυκυτάτην καὶ εὐλαλὸν ἐκείνην φωνήν, τὴν λέγουσαν· δεῦτε πρός με, πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι, κάγὼ ἀναπαύσω ἡμᾶς· ἀμήν, ἀμήν, ἀμήν. Χειρ Θεοκλήτου μοναχοῦ, ἐκ τοῦ περιφήμου Γάνου, ἡγοράσθη παρὰ τοῦ αἰδεσμιατάτου παπᾶ κύρι Χριστοδούλου καὶ πρωτοπαπᾶ· ὁ παραπάνω κολοφώνας μεταφέρεται ἐδῶ ὀρθογραφημένος· σχετικὰ μὲ τὴν ἐπισημανθεῖσα ὄμοιότητα τοῦ παρόντος σημειώματος μὲ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ νέου Χρυσάφη πρβλ. ὅσα παρατηροῦνται στὴ μελέτη μου, «Συνοπτικὴ θεώρηση τῆς ἑλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης (μὲ ἀφορμὴ τὰ ἀποκείμενα στὴν Ἀνδρο μουσικὰ χειρόγραφα)», Προβλήματα καὶ προοπτικές τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς. Πρακτικὰ συμποσίου ἑλληνικῆς μουσικῆς. Αρχαία-Βυζαντινή-Παραδοσιακή-Νεώτερη. Ἀνδρος, 28-29 Αύγουστου 1999, (Ἀθῆναι

ἴδιος συντάσσει ἐπίσης καὶ τὸ τρίτο, ἀπὸ κοινοῦ ὅμως μὲ ἔνα μαθητὴ καὶ συμπατριώτη του, τὸν ἱερομόναχο Παΐσιο<sup>25</sup>. εῖναι δὲ ἐνδιαφέρον ὅτι στὰ δύο πρῶτα

2000), σ. 59-61 καὶ 99-100 (ὑποσημ. 68). βλ. τὸ ἕδιο καὶ στὸ βιβλίο μου *Βυζαντινομουσικολογικά*, σσ. 917-919 (ὑποσημ. 66)]. μὲ τὸ ἕδιο σχεδὸν κωδικογραφικὸ σημείωμα ἐπισφραγίζει ὁ ἐν λόγῳ Θεόκλητος καὶ τοὺς ἐπίσης αὐτόγραφούς του κώδικες Ἰβήρων 983 (Παπαδίκη τοῦ ἔτους 1762 [ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τοῦ χειρογράφου βλ. στὶς σσ. 806-810 τοῦ παραπάνω καταλόγου τοῦ Γρ. Θ. Στάθη]) καὶ Παντοκράτορος 216 (Ἀνθολογία τοῦ ἔτους 1760 [βλ. περιγραφὴ τοῦ χειρογράφου στὸν κατάλογο Μαν. Κ. Χατζηγιακούμη, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820* [...], ὁ.π., σ. 168]). στὸν τελευταῖο κατάλογο τοῦ Μανόλη Χατζηγιακούμη (σσ. 45, 168 καὶ 205-207), καθὼς ἐπίσης καὶ στὸν ἀντίστοιχο Εὐγ. Γκέρτσμαν, *Τὰ ἐλληνικὰ μουσικὰ χειρόγραφα τῆς Πετρουπόλεως. Κατάλογος*, τόμος Α', Ἐθνική Βιβλιοθήκη Ρωσίας, ἐν Ἀγίᾳ Πετρουπόλει 1996, σσ. 354-355, μνημονεύεται συμπυκνωμένα καὶ ἡ ὑπόλοιπη ὡς τώρα γνωστή κωδικογραφικὴ δραστηριότητα τοῦ ἕδιου Θεοκλήτου. Γ' αὐτὸν βλ. ἐπιπλέον καὶ Κων. Χαρ. Καραγκούνη, *Η παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*, ὁ.π., σσ. 463-464.

25. βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος* [...], τόμος Α', ὁ.π., σσ. 382-390, ὅπου καὶ ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τοῦ κώδικα Δοχειαρίου 332· ὁ κολοφώνας καὶ αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου (γραμμένος στὸ φ. 556<sup>o</sup>) εἶναι σχεδὸν ὅμοιος μὲ τὸν προεκτεθέντα τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 446 [: «Ἐλαβε τέλος ἡ παροῦσα ἀσματομελιέρχυτόφθογγος βίβλος, εἰς τοὺς ἀψέδες, Χριστοῦ ἔτος, μηνὸς Νοεμβρίου ή. Ὁσοι δὲ τῶν εὐσεβῶν καὶ ὅρθοδόξων χριστιανῶν ἐντυγχάνοντες τῷ μικρῷ πονήματι τούτῳ, ἀσματομελιέρχυτε καὶ φάλατε, αἰνεῖτε Θεὸν τὸν ἐν ὑψίστοις, εἰς ὑμνον καὶ δοξολογίαν τῆς τριστήλου καὶ τρισακτίνου αὐτοῦ θεότητος, καλοφωνίαις ἐπιμελούμενοι, μέμνησθε κάμου τοῦ εὐτελοῦς συγγραφέως διὰ τὸν Κύριον, ὅπως ἔξωμεν ἀμά παρὰ Θεοῦ τὸν μισθὸν ἐν τῇ δευτέρᾳ αὐτοῦ παρουσίᾳ, νὲ ἀκούσωμεν τὴν γλυκυτάτην καὶ εὐλαλὸν ἐκείνην φωνήν, τὴν λέγουσαν· δεῦτε, πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι, κάγω ἀναπαύσω ἡμᾶς· ἡς γένοιτο πάντας ἡμᾶς ἐπιτυχεῖν. ἀμήν (μεταγράφεται ἐδῶ ὁρθογραφημένος)], ἐνῷ ἡ ταυτότητα τῶν συντακτῶν ἀποτυπώνεται σὲ δύο σημεῖα τοῦ κώδικα: στὸ τέλος τοῦ παραπάνω κολοφώνα [ὅπου ἀναγινώσκεται μὲν ἡ φράση: «ἔγραψεν [...] Παΐσιος ἱερομόναχος», διακρίνεται δὲ παράλληλα (παρότι στημένη δὲ ἀπόξεσης) καὶ ἡ περαιτέρω διευκρίνιση: «ἔγραψεν δὲ παρ' ἐμοῦ, Θεοκλήτου μοναχοῦ τοῦ μουσικοῦ, τὰ γράμματα καὶ τὰ κόκκινα σημάδια, τὰς δὲ φωνὰς ἔγραψεν ὁ μαθητὴς αὐτοῦ, Παΐσιος ἱερομόναχος, καὶ τὰ κεφαλιακὰ καὶ τὰ πλουμίδια...»] καὶ στὰ φφ. 17<sup>o</sup> καὶ 18<sup>o</sup> τοῦ χειρογράφου [ὅπου, στὸ μὲν φ. 17<sup>o</sup> σημειώνεται (ὁρθογραφῶ τὸ σημείωμα): «Εἰληφε τέλος τὸ παρόν ὑπὸ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Παΐσιος ἱερομονάχου, ἐπὶ ἔτους 1760, ἐν μηνὶ Φεβρουαρίου 22», στὸ δὲ φ. 18<sup>o</sup> -καὶ γύρω ἀπὸ ὑπάρχουσα εἰκονογράφηση τοῦ ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ- διευκρινίζεται: «Ἡ παροῦσα ἱστορία ἐξωγραφήθη παρὰ τοῦ πανοικιάτου παπᾶ κύρι Παΐσιου, ἐκ Χώρας πέλλοντος, μαθητοῦ Θεοκλήτου τοῦ μουσικοῦ, ἀψέδες» (βλ. καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο αὐτῆς τῆς εἰκόνας στὸν πίνακα ΙΖ' τοῦ παραπάνω καταλόγου τοῦ Γρ. Θ. Στάθη, ἀλλὰ καὶ στὸν κατάλογο Μαν. Κ. Χατζηγιακούμη, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820* [...], ὁ.π., σ. 73 καὶ φωτογραφικὸ δεῖγμα 15)]. Αὐτόγραφα τοῦ ἕδιου Παΐσιου εἶναι ἐπίσης τὰ χειρόγραφα Δοχειαρίου 305 (Στιχηράριο Παναγιώτη τοῦ νέου Χρυσάφη τοῦ ἔτους 1754), Δοχειαρίου 326 (Τριώδιο-Πεντηκοστάριο Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν καὶ Εἰρμολόγιο Μπαλάση ιερέα τῶν ἐτῶν 1763 καὶ 1765) καὶ πιθανὸν Δοχειαρίου 385 (Εἰρμολόγιο-Ἀνθολογία τοῦ ἔτους 1774), ἀναλυτικὴ περι-

χειρόγραφα του Θεοκλήτου ἔκτος τῆς «ἀγιορειτικῆς» σύνθεσης περιέχεται ἐπίσης καὶ ἡ ἀντίστοιχη «ἐκκλησιαστική»<sup>26</sup>. ἀκόμη, στοὺς δύο τελευταίους κώδικες ἀνθολογεῖται ἐπιπλέον μιὰ γνωστὴ σύνθεση τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, ἡ μελοποιημένη στὸν πλάγιο τοῦ πρώτου ἥχο μεγάλη δοξολογία, καλλωπισμένη ἀπὸ τὸν γνωστὸν Θεσσαλὸν ιερομόναχο Λαυρέντιο<sup>27</sup>. αὐτὸς ὁ Λαυρέντιος μαρτυρεῖται ὡς δάσκαλος τοῦ παραπάνω Θεοκλήτου μοναχοῦ ἐκ Γάνου, σὲ αὐτομαρτυρία τοῦ τελευταίου, καταχωρισμένη στὸν κώδικα Δοχειαρίου 332<sup>28</sup>. ἐπιπροσθέτως, ἡ καλλωπισμένη ἀπὸ τὸν Λαυρέντιο ἐκδοχὴ τῆς συγ-

γραφὴ τῶν ὁποίων βλ. ἀντίστοιχα στὶς σσ. 334-335, 373-374 καὶ 548-551 τοῦ μνημονευθέντος καταλόγου τοῦ Γρ. Θ. Στάθη περιγραφὴ τοῦ κώδικα Δοχειαρίου 326 βλ. καὶ στὸν κατάλογο Μαν. Κ. Χατζηγιακούμη. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820 [...], δ.π., σσ. 168-169, ὅπου καὶ συμπυκνώνεται ἐπίσης ἡ συνολικὴ κωδικογραφικὴ δραστηριότητα τοῦ ἐν λόγῳ Παξίου.

26. Βλ. Ἰβήρων 1010, σσ. 116-117 καὶ Κουτλουμουσίου 446, φ. 67<sup>r</sup> [: Πολυέλεος ἐκκλησιαστικός, ἀγιορείτικος· ἥχος β' Μακάριος ἀνήρ (μὲ τὴν εὐκαιρία, ἀς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στὴν παραπάνω μνημονευθεῖσα διατριβή μου, στὶς σσ. 245-246, ἐσφαλμένα συγκαταλέγεται στὴν χειρόγραφη παράδοση τῆς ἐν λόγῳ «ἐκκλησιαστικῆς» σύνθεσης ἡ περιεχομένη στοὺς κώδικες Ἰβήρων 1010, φφ. 157<sup>r</sup>-161<sup>r</sup>, Κουτλουμουσίου 446, φφ. 525<sup>r</sup>-529<sup>r</sup> καὶ Δοχειαρίου 332, φφ. 539<sup>r</sup>-543<sup>r</sup>, ἀντίστοιχη «ἀγιορειτική»)]. Ἐπισημαίνω ἐδὴ ίδιαιτέρα τὸ γεγονός αὐτῆς τῆς «συμπεριβληψῆς», καθὼς θὰ μποροῦσε ἵσως νὰ ἐκληφθεῖ ὡς ἔμμεση ὑπόδειξη τῆς ὑφισταμένης σχέσης μεταξὺ «ἀρχετυπικῆς» καὶ «παραγώγου» σύνθεσης.

27. Βλ. ἀντίστοιχα: Κουτλουμουσίου 446, φφ. 133<sup>v</sup>-136<sup>v</sup> [: Κύρ Γερμανοῦ ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν, ἐκαλλωπίσθη παρὰ Λαυρεντίου ιερομονάχου· ἥχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς]. Δοχειαρίου 332, φφ. 141<sup>v</sup>-144<sup>v</sup> [: Τοῦ Νέων Πατρῶν, καλλωπισθεῖσα ὑπὸ Λαυρεντίου ιερομονάχου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἥχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς].

28. Βλ. στὴν ἀκριβῶς προηγουμένην ὑποσημείωση, τὴ διατύπωση τῆς ἀρκτικῆς ἀναγραφῆς τῆς καλλωπισμένης ἀπὸ τὸν Λαυρεντίο δοξολογίας τοῦ Γερμανοῦ· ἡ ἴδια μαρτυρία ἐπαναλαμβάνεται πανομοιότυπα καὶ στὸν (ἀπὸ ἀδηλοῦ κωδικογράφου γραμμένο) κώδικα Σινᾶ 1270 (Ἀνθολογία τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα), φφ. 39<sup>r</sup>-41<sup>v</sup> [: Ἐτερη, κύρ Γερμανοῦ ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν, ἐκαλλωπίσθη παρὰ Λαυρεντίου ιερομονάχου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἥχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς]. Η συγκεκριμένη σχέση μεταξὺ Λαυρεντίου καὶ Θεοκλήτου ἐπαληθεύεται ἐπιπροσθέτως καὶ ἀπὸ τὴν περαιτέρω ἀναφορὰ (τόσο στὸ ἴδιο χειρόγραφο, Δοχειαρίου 332, ὅσο καὶ στοὺς ἐπίσης προμνημονευθέντες αὐτόγραφους τοῦ Θεοκλήτου κώδικες Κουτλουμουσίου 446 καὶ Ἰβήρων 983) στὸν δάσκαλο τοῦ Λαυρεντίου, τὸν ιερομόναχο Καλλίστο, τὸν ὁποῖο ὁ Θεόκλητος περιγράφει πάντοτε ὡς «διδάσκαλο τοῦ διδασκάλου του» ὁ Θεόκλητος ἀνθολογεῖ, συγκεκριμένα, δύο συνθέσεις τοῦ ἐν λόγῳ Καλλίστου, ἔνα χερούβικὸ τῆς θείας Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων [βλ. στὸν κώδικα Δοχειαρίου 332, φφ. 279<sup>v</sup>-280<sup>r</sup> (Καλλίστου ιερομονάχου καὶ διδασκάλου τοῦ διδασκάλου μου· ἥχος πλ. δ' Νῦν αἱ δυνάμεις) καὶ στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 446, φ. 268<sup>r-v</sup> (Κύρ Καλλίστου ιερομονάχου καὶ διδασκάλου τοῦ διδασκάλου μου· ἥχος πλ. δ' Νῦν αἱ δυνάμεις)· ἡ ἴδια σύνθεση περιέχεται καὶ στὸν κώδικα Σινᾶ 1270, φ. 115<sup>r-v</sup> (Ἐτερον, κύρ Καλλίστου ιερομονάχου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἥχος πλ. δ' Νῦν αἱ δυνάμεις), μ' αὐτὴν ὅμως τὴ μαρτυρία ὁ ἀδηλος γραφέας τοῦ τελευταίου χειρογράφου φέρεται ταυτόχρονα –καὶ μᾶλλον ἀστοχα– ὡς μαθητὴς καὶ τοῦ Λαυρεντίου καὶ

κεκριμένης σύνθεσης τοῦ Γερμανοῦ, ποὺ μᾶς εἶναι εύρυτερα γνωστή καὶ ἀπὸ ἄλλους σχετικοὺς (κυρίως ἀγιορειτικούς) μουσικοὺς κώδικες<sup>29</sup>, ἀνθολογεῖται καὶ σὲ δύο ἀκόμη βασικοὺς κώδικες τῆς χειρόγραφης παράδοσης τῆς «ἀγιορειτικῆς» ἐκδοχῆς τοῦ ἔξεταζομένου ποιήματος, στὸν ἀρχαιότερο (τὸν κώδικα Παντελεήμονος 969<sup>30</sup>) καὶ στὸν ὄψιμότερο (τὸν κώδικα ΕΒΕ 2301<sup>31</sup>, ἐνα κώδικα ποὺ πέρα τῆς τεκμαριομένης θεσσαλικῆς προέλευσής του<sup>32</sup>, ἀπηχεῖ ἔξισου καὶ τὴν ἀγιορειτικὴ μουσικὴ παράδοση<sup>33</sup>). Ἐγω, λοιπόν, τὴν αἰσθηση

τοῦ Καλλίστου] καὶ ἔνα μάθημα στὴν ἑορτὴ τῆς Πεντηκοστῆς [βλ. ἀντίστοιχα στὸν κώδικα Ἰβήρων 983, φ. 606<sup>r</sup> κ.έ. ( : Τῆς Πεντηκοστῆς, κύριο Καλλίστου ἱερομονάχου καὶ διδασκάλου τοῦ διδασκάλου μου· ἥχος πλ. δ' Ἐθνη̄ χροτήσατε) καὶ στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 446, φ. 483<sup>v</sup> κ.έ. ( : ... Καλλίστου ἱερομονάχου καὶ διδασκάλου τοῦ διδασκάλου μου ...)], ἐνῶ ἐπίσης καλλωπίζει καὶ ἔξηγει καὶ ἔνα χερουβικὸ τοῦ ἴδιου [βλ. στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 446, φ. 192<sup>v</sup> κ.έ. ( : Κύριο Καλλίστου ἱερομονάχου τοῦ Προύσαλη, καλλωπισθὲν καὶ ἔξηγηθὲν παρ' ἐμοῦ Θεοκλήτου τοῦ μοναχοῦ· ἥχος α' Οἱ τὰ χερουβίμι]). Γιὰ τὴ γενικότερη (κωδικογραφική, συνθετική, διδακτική) δραστηριότητα τοῦ ἐν λόγω Καλλίστου βλ. Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832), ὁ.π., σσ. 306-307. Τοῦ ἴδιου, Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820 [...], ὁ.π., σσ. 41 καὶ 92 (ὑποσημ. 180). Κων. Χαρ. Καραγκούνη, Η παράδοση καὶ ἔξηγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας, ὁ.π., σσ. 429-433. Τοῦ ἴδιου, Παραλειπόμενα περὶ τοῦ Χερουβικοῦ Ύμνου, Βόλος 2005, σ. 123.

29. Βλ. γιὰ παράδειγμα: Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ρωσίας Ο 117 (Αναστασιματάριο νέου Χρυσάφη-Ἀνθολογία τῶν ἐπῶν 1729 καὶ 1731, χφ. Γερμανοῦ ἱερομονάχου τοῦ ἐκ τῆς μονῆς Ἀγ. Τριάδος Ὄλύμπου), φφ. 215<sup>v</sup>-218<sup>r</sup>. Κουτλουμουσίου 460 (Ἀνθολογία τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα), φ. 76<sup>v</sup> κ.έ. Σινᾶ 1270 (Ἀνθολογία τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα), φφ. 39<sup>r</sup>-41<sup>v</sup>. Κωνσταμονίτου 95 (Ἀνθολογία τῶν μέσων τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα), φ. 337<sup>v</sup> κ.έ. (ἐλλπής ἡ ἀνθολόγηση). PAIK 52 (Αναστασιματάριο νέου Χρυσάφη-Ἀνθολογία τῶν μέσων τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα), φ. 225<sup>v</sup> κ.έ. Σταυρονικήτα 234 (Ἀνθολογία τοῦ 2<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα), φφ. 217<sup>v</sup>-220<sup>v</sup>.

30. Βλ. Παντελεήμονος 969, φ. 109<sup>r</sup> κ.έ. [ : Νέων Πατρῶν, ἐκαλλωπίσθη παρὰ κύριο Λαυρεντίου· ἥχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τῷ φῶς].

31. Βλ. ΕΒΕ 2301, σσ. 175-182 [ : Ἐτέρα δοξολογία, Νέων Πατρῶν, ἐκαλλωπίσθη παρὰ κύριο Λαυρεντίου· ἥχος πλ. α' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τῷ φῶς].

32. Υπονοεῖται, βέβαια, ἐδῶ τὸ προφανὲς γεγονός τῆς σύνταξής του ἀπὸ τὸν ἐκ Φουρνᾶ ιεροδιάκονο Γρηγόριο [πρβλ. παραπάνω, ὑποσημ. 22]. ἀξιοσημείωτες εἶναι, ἐπίσης (πέρα ἀπὸ τὰ περιεχόμενα στὸν κώδικα μελοποιήματα τοῦ Τυρναβίτου Δανιὴλ τοῦ πρωτοψάλτου), δύο ἀκόμη συνθέσεις, τῶν ψαλτομένων κατὰ τὴ Μ. Τεσσαρακοστὴ μεγάλων προκειμένων Μή ἀποστρέψῃς καὶ Ἐδωκας κληρονομίαν (ἀνθολογοῦνται, μελοποιημένες σὲ ἥχο πλ. δ', στὶς σσ. 352-353), ποὺ ἀποδίδονται σὲ κάποιον «κύριο Αναστάσιο», ὑπὸ τὸν ὅποιο μᾶλλον κρύπτεται ὁ πρωτοψάλτης Λαρίστης Αναστάσιος Ραψανιώτης.

33. Βλ. γιὰ παράδειγμα στὶς σσ. 210-232 τοῦ χειρογράφου, ὅπου μετὰ τὴν ἀνθολόγηση (στὶς σσ. 199-210) τριῶν χερουβικῶν (στοὺς ἥχους α', β' καὶ βαρύ) Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, παρατίθενται Ἐτέρα, συντομηθέντα παρὰ Κυπριανοῦ μοναχοῦ Χιλιανταρινοῦ [μιὰ πλήρης κατ' ἥχον σειρά, ὡς ἀκολούθως: α' (210-214), β' (214-216), γ' (216-219), δ' (19-221), πλ. α' (221-224), πλ. β' (224-227), βαρύς (227-229), πλ. δ' (229-232)].

ὅτι αύτὴ ἡ μορφὴ τοῦ παραπάνω ἐκ Θεσσαλίας ιερομονάχου Λαυρεντίου προβάλλεται, λανθανόντως καὶ διακριτικά, σχεδὸν σὲ κάθε περίπτωση ὅπου ἀπαντᾶ ἡ «ἀγιορειτικὴ» ἐκδοχὴ τῆς ἔξεταζομένης σύνθεσης· ὁ Λαυρέντιος φέρεται νὰ ἀκμάζει ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς καὶ τὸ 3<sup>ο</sup> τέταρτο περίπου τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα· φαίνεται νὰ τὸν γοητεύει ἴδιαίτερα τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Γερμανοῦ, ἐνῶ ἡ μουσικὴ δραστηριότητά του παρέμεινε κυρίως γνωστὴ μέσω τῆς ἐπισημανθείσας καλλωπιστικῆς παρέμβασής του πάνω σὲ σύνθεση τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν· ἡ ἴδια καλλωπισμένη ἐκδοχὴ αὐτῆς τῆς σύνθεσης διαδόθηκε εὐρύτερα στὸν Ἀγιον Ὄρος, ὅπου καὶ ὁ ἴδιος δραστηριοποιήθηκε τόσο διδασκαλικὰ ὅσο καὶ καδικογραφικά<sup>34</sup>. ἐξ ὅρισμοῦ, τέλος, εἶναι πρόδηλη ἡ σχέση του μὲ τὸν χῶρο τῆς Θεσσαλίας (καὶ ἐνδεχομένως ἡ γοητεία ποὺ τὸ ἔργο του θὰ ἀσκοῦσε στοὺς ἄλλους Θεσσαλοὺς δόμοτέχνους του). «Ἐνας ἔξαιρετικὰ εὐφάνταστος νοῦς (σὲ μιὰν ἀπόπειρα ἀνίχνευσης πιθανῶν πηγῶν, ἐρεισμάτων ἡ ἐπιρροῶν τῶν δύο Θεσσαλῶν καδικογράφων ποὺ ἀποδίδουν τὴν παροῦσα σύνθεση στὸν Γερμανό) θὰ μποροῦσε ἵσως νὰ ἀναζητήσει στὴ μορφὴ τοῦ Λαυρεντίου κάποιο συνδετικὸ κρίκο, ἔνα κάτοπτρο εὐκρινοῦς ἀντανάκλασης τοῦ μουσικοῦ ἔργου

34. Ἀπὸ τὰ πρὸς τὸ παρὸν γνωστὰ αὐτόγραφα τοῦ Λαυρεντίου μνημονεύω πρωτίστως τὸν κώδικα Ξηροποτάμου 380 (Παπαδικὴ τοῦ ἔτους 1759 [ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τοῦ χειρογράφου βλ. στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἀγιον Ὄρος [...]], τόμος Α', δ.π., σσ. 272-282]), ποὺ ὑπογράφεται στὸ φ. 705<sup>ν</sup> μὲ τὸν ἀκόλουθο κολοφῶνα (μεταφέρεται ἐδῶ ὀρθογραφημένος): «Ἐτελειώθη τὸ παρὸν μουσουργικὸν βιβλίον, χιλίους ἐπτακοσίους πεντήκοντα πέντε, ἡμέρα δὲ Σαββάτου, 8 Σεπτεμβρίου, ἐδωσε τέλος ἡ γραμμή, ἡ πένα τοῦ χαρτίου, μὲ πόνον, μόχθον περισσόν, ἐμοῦ τοῦ ἀριτήρου, Λαυρεντίου ιερομονάχου τε ἐν τῆς Θεσσαλονίκης· ὅθεν ἐσύ, ὁ φοιτητὰ καὶ γῶστα τοῦ βιβλίου, μνημόνευε μου συνεχῶς, ἐμοῦ τοῦ τρισαθλίου, μνημόνευε μου τὸ λοιπὸν τοῦ μουσουργικογράφου, δεήθητε οὖν τοῦ Θεοῦ καὶ τῆς Ὑπεραγίας, νὰ τύχωμεν ἀμφότεροι τῆς ἀνω βασιλείας· ὥσπερ ξένοι χαίροντες (sic) ἰδεῖν πατρίδα καὶ οἱ θαλαττεύοντες ἰδεῖν λιμένα, οὕτω καὶ ὁ βιβλιογραφεὺς ἰδεῖν βιβλίου τέλος· ἡ μὲν χειρὶ ἡ γράψασα σήπεται τάφω, ἡ δὲ γραμμὴ μένει μέχρι τερμάτων· Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ Λαυρεντίου πόνος». Αὐτόγραφος τοῦ ἴδιου Λαυρεντίου πρέπει, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, νὰ εἶναι καὶ ὁ κώδικας Ἀγίου Παύλου 11 (Δοξαστάριο Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν τοῦ ἔτους 1712 [περιγραφὴ τοῦ χειρογράφου βλ. στὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἀγιον Ὄρος [...]], τόμος Γ', δ.π., σσ. 15-16]), ποὺ ὑπογράφεται στὴ σ. 430 μὲ τὸν ἔχῆς κολοφῶνα (μεταφέρεται ἐδῶ ὀρθογραφημένος): «Τὸ παρὸν βιβλιαρίδιον ἐγράφη διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Λαυρεντίου ιεροδιακόνου, μαθητοῦ κυρίου Καλλίστου ιερομονάχου τοῦ μουσικοῦ, ἐν ἔτει ἀψίβ', ἐν μηνὶ Δεκεμβρίου κθ'. Οἱ μελωδοῦντες εὐχεσθαι: ὑπέρ ἡμῶν διὰ τὸν Κύριον· ἡ μνεία τοῦ δασκάλου του, Καλλίστου ιερομονάχου, δὲν ἀφήνει μᾶλλον-περιθώρια ἀμφιβολίας: ἔντονα προβληματίζει, μόνον, ἡ μεγάλη χρονικὴ ἀπόκλιση μεταξὺ ἐκατέρων τῶν κωδίκων, ἀλλὰ -σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὸν αὐτοχαρακτηρισμὸ τοῦ Λαυρεντίου ὡς ιεροδιακόνου- θὰ πρέπει ἐνδεχομένως νὰ μᾶς ὀδηγήσει στὸ συμπέρασμα ὅτι πρόκειται γιὰ κάποιο ἀπὸ τὰ πρῶτα μουσικὰ πονήματά του. [Σημειωτέον ὅτι ὁ Γρ. Θ. Στάθης, δ.π., σ. 17, εἰκάζει ὅτι αὐτόγραφο τοῦ ἴδιου Λαυρεντίου ἀποτελεῖ καὶ ὁ κώδικας Ἀγίου Παύλου 13 (Εἰριμολόγιο Μπαλάση ιερέα καὶ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν τοῦ 1<sup>ου</sup> μισοῦ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα)].

τοῦ Γερμανοῦ στὸ Ἀγιον Ὄρος καὶ στὴ Θεσσαλίᾳ· εἶναι δυνατὸν ὁ Λαυρέντιος νὰ ὑποδεικνύει σιωπηλὰ ἐδῶ κάποιον ἀπροσδιόριστο σύνδεσμο, κάποια ἀδιασάφητη ἀκόμη σχέση μεταξὺ τῶν ἐν λόγῳ δύο ἐκδοχῶν τῆς παρούσας σύνθεσης (αὐτῆς τοῦ Γερμανοῦ καὶ τῆς «ἀγιορειτικῆς») ἢ ἵσως ἀκόμη καὶ κάποια ἀνάλογη (ἀμάρτυρη ἐδῶ) καλλωπιστικὴ παρέμβασή του πάνω στὴν τελευταία ποὺ νὰ ἀποδόθηκε τελικὰ στὸν Γερμανό;

Εἶναι προφανὲς ὅτι ἡ πραγματικὴ «ἱστορία» τῆς παρούσας σύνθεσης θὰ ἀποκαλυφθεῖ, μόνον ἐφόσον νεότερα εύρήματα στὶς σχετικὲς πηγὲς βοηθήσουν σὲ ἐπαλήθευση ἢ κατάρριψη τῶν προεκτεθέντων ὑποθέσεων ἐργασίας (ἢ καὶ σὲ ἀνάδειξη νέων), κυριότατα δὲ σὲ μερικὴ ἔστω ἀπάντηση κάποιων ἀπὸ τὰ προεκτεθέντα βασικὰ καὶ καίρια ἐρωτήματα· ἔως τότε, ὅμως, εἶναι ἔξισου σαφὲς ὅτι ἡ καταγραφομένη στοὺς κώδικες Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295 καὶ Εηροποτάμου 305 κατηγορηματικὴ διαβεβαίωση (ὅτι ἡ παρούσα σύνθεση ἀποτελεῖ μελοπόίημα τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν) πρέπει πλέον νὰ ἀντιμετωπίζεται ὅχι μόνον μὲ εὔλογες ἀλλὰ καὶ μὲ ἔντονες ἐπιφυλάξεις. Υπὸ αὐτὴν τὴν αἵρεση προχωρῶ στὴ συνέχεια σὲ εἰδικότερη μουσικολογικὴ ἔξεταση τῆς σύνθεσης:

### Μουσικὴ ἀνάλυση

Ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης εἶναι ὄντως ἀριστοτεχνική, καθὼς ἐδῶ ὁ μελοποιός, μὲ σοφὴ καὶ ἀρμονικὴ ἀνακύκληση τῶν ἐλάχιστων δυνατῶν ἐκφραστικῶν μέσων, ἐπιτυγχάνει ἐγχείρημα πρωτογενῶς ἀντιφατικό, γι' αὐτὸ καὶ δυσεπίτευκτο· τὴ μουσικὴ ποικιλία, μάλιστα δὲ σ' ἔνα μακρᾶς διάρκειας μελοποίημα, μέσω μιᾶς ἀσυνήθιστα λιτῆς συνθετικῆς ἔμπνευσης.

Εἰδικότερα, ἡ σύνθεση συγκροτεῖται (κατὰ τὰ συνήθη στὴ μελοποίηση τοῦ συγκεκριμένου εἰδούς ψαλμωδίας) ἀπὸ τρεῖς στάσεις· τὴν πρώτη (ὅπου περιλαμβάνονται 16 στίχοι), τὴ δεύτερη (μὲ 27 στίχους) καὶ τὴν τρίτη (μὲ 15 στίχους), ἐνῶ περαίνεται μὲ ἐνότητα ἀλληλουϊαρίου (τὸ ὄποιο καὶ μελοποιεῖται, παραδόξως, στὸν τέταρτο-Ἀγια ὥχο), προτασσομένων τῶν δύο στίχων τῆς μικρῆς δοξολογίας. Ἡ μελικὴ ἐκτύλιξή της στηρίζεται οὐσιαστικὰ σὲ τρεῖς –ὅμοιως— μουσικὲς φράσεις, μὲ τὶς ὄποιες ὁ μελοποιὸς (οἵοινεὶ ὁροθετώντας, συνθετικά, κάθε στάση) ἐπενδύει στερεότυπα (σὲ καθεμιὰ ἀπ' αὐτές) τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο κάθε στίχου [γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὶς περιγράφω στὴ συνέχεια ὑπὸ τὸν ἀριθμὸ 2]· αὐτὲς οἱ τρεῖς φράσεις, ποὺ συνιστοῦν ἀναμφίβολα καὶ τὴ «μουσικὴ πεμπτουσία» τῆς σύνθεσης, εἶναι οἱ ἀκόλουθες<sup>35</sup>:

35. Ὁλα τὰ μουσικὰ παραδείγματα ἀξιολογοῦνται καὶ μεταγράφονται στὴ συνέχεια ἀπὸ τὸν κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295, ὅπου τὸ ὑπὸ ἔξεταση μελοποίημα ἀνθολογεῖται συγκεκριμένα ὡς ἀκολούθως: ἡ πρώτη στάση στὶς σσ. 331-336 [ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴν: Τὸ Μακάριος ἀνήρ, ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις, τοῦ Νέων Πατρῶν ὥχος β' Ανήρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνήρ], ἡ δεύτερη στάση στὶς σσ. 336-341 [ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴν: Ἀρχὴ τῆς δευτέρας στά-

Γιὰ τὴν πρώτη στάση<sup>36</sup>:

2α.

(ἀπὸ τὸν δεύτερο στίχον· Καὶ ἐν ὁδῷ ἀμαρτωλῶν οὐκ ἔστη)

Γιὰ τὴ δεύτερη στάση<sup>37</sup>:

2β.

(ἀπὸ τὸν πρῶτο στίχον· Ἰνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη)

σης (sic)· ἦχος β' Ἰνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη] καὶ ἡ τρίτη στάση στὶς σσ. 341-346 [ὑπὸ τὴν ἀναγραφήν· Ἀρχὴ τῆς τρίτης στάσεως· ἦχος β' Κύριε, τί ἐπληθύνθησαν].

36. Ἡ ἀρχικὴ δίφωνη ἀναβοκατάβαση τῆς παρούσας μουσικῆς φράσης ἐπέχει θέση συνδετικῆς «μουσικῆς γέφυρας», μεταξὺ τῆς ληκτικῆς συλλαβῆς τοῦ πρώτου ἡμιστιχίου καὶ τῆς ἀντίστοιχης ἀρκτικῆς τοῦ δευτέρου [βλ. στίχους: Μακάριος ἀνήρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη / Καὶ ἐν ὁδῷ ἀμαρτωλῶν / Καὶ ἐπὶ καθέδρα λοιμῶν / Παρὰ τὰς διεξόδους / Οἱ τὸν καρπὸν αὐτοῦ δώσει / Οὐχ οὔτες / Οὐδὲ ἀμαρτωλοί / Καὶ ὁδὸς ἀσεβῶν] ὅμοιας, μὲ τὴν ἀνάλογη ἀναβοκατάβαση στὸ τέλος τῆς ἴδιας μουσικῆς φράσης συνδέεται (μὲ ἐπιπρόσθετη χρήση, γιὰ εὐφωνικοὺς λόγους, τοῦ συμφώνου ν [ποὺ ἀναλόγως τοῦ τρέχοντος φωνήνεντος λαμβάνει τὴ μορφὴ γορθομικοῦ (ι) ἡ πελαστικοῦ (?) στοιχείου]) ἡ ληκτικὴ συλλαβὴ τοῦ ψαλμικοῦ κειμένου μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀρκτικὴ τοῦ ἀκολουθοῦντος ἐφυμνίου.

37. Τὸ πλῆθος τῶν ἀρχικῶν ἴσων εἰναι, βέβαια, ἀνάλογο τῆς ἀντίστοιχης ἔκτασης τῶν

Γιὰ τὴν τρίτη στάση<sup>38</sup>:

2γ.

(ἀπὸ τὸν δεύτερο στίχον. Πολλοὶ λέγουσι τῇ ψυχῇ μου)

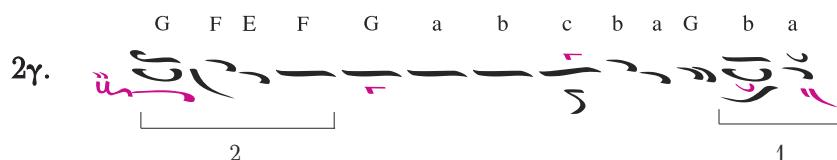
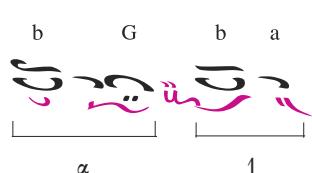
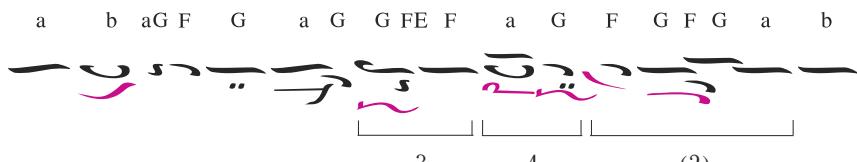
Πάντως, ὅπως καὶ ὄπτικὰ εἶναι προφανές, τόσο ἡ δεύτερη [2β] ὅσο καὶ ἡ τρίτη [2γ] μουσικὴ φράση διαφοροποίησης τοῦ ἐκάστοτε ψαλμικοῦ κειμένου ἡδη στὴν πρώτη [2α]<sup>39</sup>:

2α.

συλλαβῶν τῆς πρώτης λέξης τοῦ δευτέρου ἡμιστιχίου κάθε στίχου ἀξιοσημείωτες μελωδικὲς παραλλαγὲς (λόγω, ἀκριβῶς, τῆς μετρικῆς διαφοροποίησης τοῦ ἐκάστοτε ψαλμικοῦ κειμένου) βλ. ἐν προκειμένῳ στοὺς ἀκόλουθους στίχους: Κατὰ τοῦ Κυρίου καὶ κατὰ τοῦ χριστοῦ αὐτοῦ / Καὶ ἐν τῷ θυμῷ αὐτοῦ ταράξει αὐτούς / Ἐπὶ Σιών ὄρος τὸ ἄγιον αὐτοῦ / Διαγγέλλων τὸ πρόσταγμα Κυρίου / Κύριος εἶπε πρός με: οὐδέ μου εἶ σύ / Ως σκεύη κεραμέως συντρίψεις αὐτούς / Καὶ νῦν, βασιλεῖς, σύνετε / Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φρόνῳ.

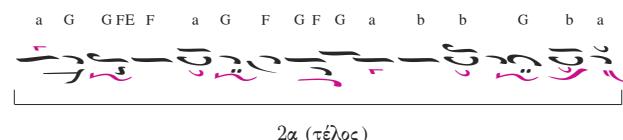
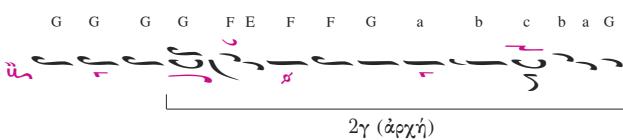
38. Ή τελικὴ δίφωνη ἀνάβαση (μὲ τὴν ἀκολουθοῦσα κατάβαση) συνδέει κι ἐδῶ (μὲ ἐπιπρόσθετη χρήση, γιὰ εὐφωνικοὺς λόγους, τοῦ συμφώνου ν [ποὺ ἀναλόγως τοῦ τρέχοντος φωνήντος λαμβάνει τὴ μορφὴ γραμμικοῦ (ι) ή πελαστικοῦ (?) στοιχείου]) τὴ ληκτικὴ συλλαβὴ τοῦ ψαλμικοῦ κειμένου μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀρκτικὴ τοῦ ἀκόλουθοῦ στος ἐφυμάνου. Ἐπίσης, στὴν ἀρχὴ τῆς ἴδιας μουσικῆς φράσης προστίθενται κατὰ περίπτωση (ἀναλόγως καὶ πάλι τῆς ἔκτασης τῶν συλλαβῶν τῆς πρώτης λέξης τοῦ δευτέρου ἡμιστιχίου κάθε στίχου) ἐπιπλέον ἵσα (ἢ ἀκόμη καὶ βραχεῖς μουσικοὶ σχηματισμοί [Ψηφιστοῦ ἢ ἀντικενώματος]). βλ. σχετικὰ τοὺς ἀκόλουθους στίχους: Οὐκ ἔστι σωτηρία αὐτῷ ἐν τῷ Θεῷ αὐτοῦ / Σὺ δέ, Κύριε, ἀντιλήπτωρ μου εἶ / Δόξα μου καὶ ύψων τὴν κεφαλήν μου / Φωνῇ μου πρός Κύριον ἐκέκραξα / Καὶ ἐπήκουσέ μου ἐξ ὅρους ἄγιον αὐτοῦ / Ἐξηγέρθη, ὅτι Κύριος ἀντιλήφεται μου / Οὐ φοβηθήσουμαι ἀπὸ μυριάδων λαοῦ / Ἀνάστα, Κύριε, σῶσόν με, δ Θεός μου / Τοῦ Κυρίου ἡ σωτηρία, καὶ ἐπὶ τὸν λαόν σου ἡ εὐλογία σου. Ἀλλες ἀξιοσημείωτες μελωδικὲς παραλλαγὲς (λόγω, ἀκριβῶς, τῆς μετρικῆς διαφοροποίησης τοῦ ἐκάστοτε ψαλμικοῦ κειμένου) βλ. χαρακτηριστικὰ στοὺς στίχους: Τῶν κύκλων συνεπιπθεμένων μοι / Όδόντας ἀμαρτωλῶν συνέτριψας.

39. Εἶναι, ἵσως, ἐνδεικτικὸ ἐδῶ ὅτι στὴν ἀντίστοιχη μουσικὴ φράση ποὺ ἀπαντᾶ στὸ δεύ-



Ούσιαστικά, λοιπόν, τὸ σπέρμα τῆς μουσικῆς ἔμπνευσης τοῦ μελοποιοῦ, ἄρα καὶ ὁ μελικὸς πυρήνας τῆς σύνθεσης, ἐντοπίζεται πλήρως στὴν πρώτη μουσικὴ φράση [2α].

τερο ἡμιστίχιο τῶν (προτασσομένων τῆς καταληκτικῆς ἐνότητας ἀλληλουϊαρίου) δύο στίχων τῆς μικρῆς δοξολογίας συνδυάζεται, ἀκριβῶς, μελικὸν ὑλικὸν ἀπὸ τὰ παραπάνω μοτίβα 2α καὶ 2γ, ὡς ἀκολούθως:



’Αντίστοιχα κατασκευάζεται και τὸ μέλος τοῦ σταθερὰ ἀνακλωμένου στὸ τέλος κάθε στίχου τῆς σύνθεσης ἐφυμνίου, τοῦ ἀλληλούια [τὸ περιγράφω στὴ συνέχεια ὑπὸ τὸν ἀριθμὸν 3]: παραδίδονται ἀπὸ τὸν μελοποιὸν δύο μουσικὲς παραλλαγές του, συγκεκριμένα οἱ ἀκόλουθες:

Γιὰ τὴν πρώτη καὶ τὴν τρίτη στάση<sup>40</sup>:

3α.

(ἀπὸ τὸν δεύτερο στίχο: *Καὶ ἐν ὁδῷ ἀμαρτωλῶν οὐκ ἔστη*)

Γιὰ τὴ δεύτερη στάση<sup>41</sup>:

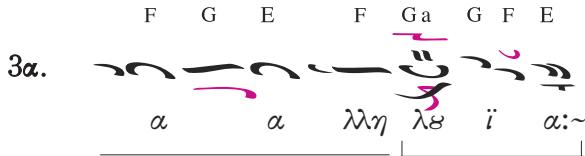
3β.

(ἀπὸ τὸν πρῶτο στίχο: *Ἴνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη*)

40. Η χρήση τῆς ἴδιας μελωδικῆς παραλλαγῆς τοῦ ἐφυμνίου γιὰ τοὺς στίχους τῆς πρώτης καὶ τρίτης, ἀντίστοιχα, στάσης εἶναι περαιτέρω ἐνδιαφέρουσα: οὐσιαστικά, ὁ μελοποιὸς φαίνεται νὰ ἐπιχειρεῖ ἐδῶ (σὲ ἀντιδιαστολὴ τῆς ἐξαρχῆς δεδομένης ποιητικῆς κατάτμησης τῆς σύνθεσης σὲ τρία μέρη) μιὰν παράλληλη ἐσωτερικὴ διάκρισή της σὲ δύο μουσικὰ μέρη, σχεδὸν ἰσοβαρῆ αὐτὴ τὴ φορά, ἐφόσον συμποσούμενοι οἱ (ώς πρὸς τὸ ἐφύμνιο δημοειδεῖς) στίχοι τῆς πρώτης καὶ τρίτης στάσης (16 καὶ 15, ἀντίστοιχα) ἐξισορροποῦνται ἀρμονικότερα πρὸς τοὺς 27 τῆς δεύτερης. [Σημειωτέον ὅτι τὸ μελωδικὸ μοτίβο 3α χρησιμοποιεῖται ἐπιπροσθέτως καὶ στὸ ἐφύμνιο τῶν (προτασσομένων τῆς καταληκτικῆς ἐνότητας ἀλληλουϊαρίου) δύο στίχων τῆς μικρῆς δοξολογίας].

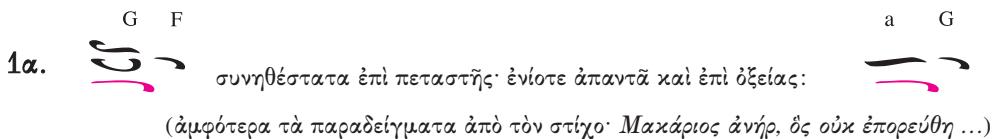
41. Η ἴδια μελωδικὴ παραλλαγὴ ἀπαντᾶ, δόμοιως, ἥδη ἀπὸ τὸ ὑπάρχον στὴν εἰσαγωγὴ τῆς σύνθεσης ἀντίστοιχο ἐφύμνιο, ὅπου (καὶ μόνον) χρησιμοποιεῖται τρομικο-λύγισμα (ἀντὶ τοῦ παραπάνω ψηφιστο-τρομικοῦ):

Καὶ πάλι εῖναι πασιφανὲς ὅτι τὸ δεύτερο ἐφύμνιο [3β] ἀποτελεῖ ἐπουσιώδη μελικὴ παραλλαγὴ (ἐντοπιζομένη πάνω στὶς δύο πρῶτες συλλαβές τοῦ ποιητικοῦ κειμένου) τοῦ πρώτου [3α]:



Στὸ ἐναπομένον τμῆμα τῆς σύνθεσης, ποὺ ἀφορᾶ τὴ μουσικὴ ἐκτύλιξη τοῦ πρώτου ἡμιστιχίου κάθε στίχου (καθεμιᾶς ὁμοίως στάσης), ὁ μελοποιὸς χρησιμοποιεῖ σταθερὰ δύο μελικοὺς σχηματισμούς, εἴτε (σὲ μιὰ βραχυπρόθεσμη προοπτική) αὐτοτελῶς, εἴτε (σὲ ἀντίστοιχη μακροπρόθεσμη προοπτική) συνδυαστικὰ μὲ δύο ἐπιπλέον σχηματισμούς· πρόκειται γιὰ τοὺς ἀκόλουθους [τοὺς περιγράφω στὴ συνέχεια ὑπὸ τὸν ἀριθμὸ 1]:

Σχηματισμὸς ἀντικενώματος  
αὐτοτελῶς<sup>42</sup>:



42. Ἀπαντοῦν καὶ περιπτώσεις ὅπου τοῦ ἀντικενώματος ἔπονται δύο φωνητικὲς καταβάσεις, ὡς ἀκολούθως:



Στὴν ἐνότητα στίχων (ἀπὸ τὴν τρίτην στάση) / Ἔγώ ἔκοιμήθην καὶ ὑπνωσα / Ἔξηγέρθην, ὅτι Κύριος ἀντιλήψεται μου / Τῶν κύκλων συνεπιτιθεμένων μοι / Ἀνάστα, Κύριε, σῶσόν με, ὁ Θεός μου / Ὁδόντας ἀμαρτωλῶν συνέτριψας / Τοῦ Κυρίου ἡ σωτηρία, καὶ ἐπὶ τὸν λαόν σου ἡ εὐλογία σου, ἐπὶ τοῦ ἴδιου σχηματισμοῦ (πεταστὴ μὲ ἀντικένωμα-ἀπόστροφος) προστίθεται παραιτέρω δίφωνη ἀνάβαση καὶ σημειώνεται ἐπιπροσθέτως παρακλητική (γεγονὸς ποὺ διαφοροποιεῖ, βέβαια, καὶ τὴν ἔξήγηση τοῦ ὅλου σχηματισμοῦ):



ἢ καὶ σὲ σύνθεση μὲ ἀντίστοιχους σχηματισμοὺς βαρείας καὶ πιάσματος<sup>43</sup>:

b a G a b G

1A.



(ἀπὸ τὸν στίχον Μακάριος ἀνήρ. ὃς οὐκ ἐπορεύθη ἐν βουλῇ ἀσεβῶν)

Σχηματισμὸς ψηφιστοῦ αὐτοτελῶς:

G G G a c b

1β.i.



(ἐπὶ διφώνου πεταστῆς)

(ἀπὸ τὸν στίχον Ὁ τὸν καρπὸν αὐτοῦ δώσει ἐν καιρῷ αὐτοῦ)

G b a G

1β.ii.



(ἐπὶ διφώνου δξείας)

(ἀπὸ τὸν στίχον Παρέστησαν οἱ βασιλεῖς τῆς γῆς)

ἢ καὶ σὲ σύνθεση μὲ ἀντίστοιχο σχηματισμὸς στραγγισμάτων<sup>44</sup>:

43. Στοὺς στίχους Ἰνα τι ἐφρύαξαν ἔθνη, καὶ λαοὶ ἐμελέτησαν κενά / Κύριε, τί ἐπληθύνθησαν οἱ θλίβοντές με; πολλοὶ ἐπανίστανται ἐπ' ἐμέ / Ἐξηγέρθην, δτι Κύριος ἀντιλήψεται μου, ὁ σχηματισμὸς πιάσματος ἀντικαθίσταται ἀπὸ ὅμοιειδῆ παρακλητικῆς:

b a G a b a G



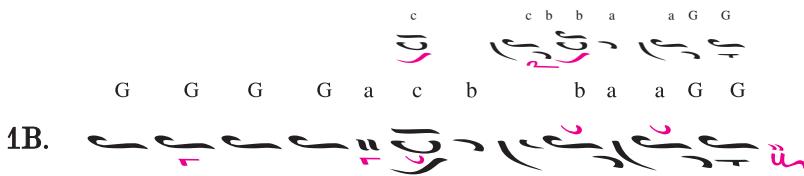
Ἐπίσης, στοὺς στίχους Καὶ ἀγαλλιᾶσθε αὐτῷ ἐν τρόμῳ / Οὐκ ἔστι σωτηρία αὐτῷ ἐν τῷ οὐρανῷ αὐτοῦ / Καὶ ἐπήκουσέ μου ἐξ ὅρους ἀγίου αὐτοῦ, κάτωθεν τοῦ σχηματισμοῦ πιάσματος σημειώνεται καὶ κύλισμα:

b b b a b G



(τὸ μουσικὸ παράδειγμα ἀπὸ τὸν στίχον Καὶ ἀγαλλιᾶσθε αὐτῷ ἐν τρόμῳ).

44. Στὸν στίχον Ἄλλον ἢ ἐν τῷ νόμῳ Κυρίου τὸ θέλημα αὐτοῦ, μετὰ τὸν σχηματισμὸ ψηφι-



(ἀπὸ τὸν στίχον· Καὶ ἐπὶ καθέδρα λοιμῶν οὐκ ἐκάθισεν)

Εἶναι δὲ ἀξιοπαρατήρητο ὅτι καὶ σ' αὐτὸ τὸ τμῆμα τῆς σύνθεσης (στὴ μελικὴ ἐπένδυση τοῦ πρώτου ἡμιστιχίου κάθε στίχου καθεμιᾶς στάσης) ὁ μελοποιὸς ἀποπειρᾶται (καὶ τὸ ἐπιτυγχάνει ὅπου δὲν ἀποτρέπεται ἀπὸ τὴ σύσταση τοῦ ἀντίστοιχου ποιητικοῦ κειμένου) πανομοιότυπη μελοποίηση ἀνὰ ζεύγη (ἐνίστε καὶ ἀνὰ εὐρύτερες ἐνότητες) στίχων<sup>45</sup>.

Ἐπομένως, ἀν στὶς παραπάνω δύο κομβικὲς μουσικὲς θέσεις (τὴν πρωτογενῆ γιὰ τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο [2α] καὶ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ ἐφυμνίου [3α]) προστεθοῦν καὶ οἱ ἐπισημανθέντες καὶ συνήθως ἀνακυκλούμενοι πάνω στὸ πρῶτο ἡμιστίχιο κάθε στίχου μουσικοὶ σχηματισμοί [1A-1B], εἶναι προφανὲς ὅτι τὸ σύνολο αὐτῆς τῆς μακροσκελοῦς (ἀπὸ 58 στίχους) σύνθεσης διαμορφώνεται οὐσιαστικὰ ἐπὶ τῇ βάσει ὅχι περισσότερων τῶν τριῶν (ἢ τὸ πολὺ τεσσάρων) εὐρύτερων μουσικῶν θέσεων· ὁ ἀρμονικὸς διασκορπισμὸς καὶ ἡ εὐφάνταστη ἀνακύκλησή τους μέσα στὸ σύνολο τῆς παρούσας σύνθεσης, μάλιστα κατὰ τρόπο ποὺ νὰ καθιστᾶ λανθάνουσα τὴν ἴδεα τῆς ἐπανάληψης καὶ νὰ ἀποτρέπει τὴν αἰσθηση τοῦ κόρου, φανερώνει ἐδῶ τὴ σοφία τοῦ μελοποιοῦ, ἀποκαλύπτοντας ταυτόχρονα τὸ εὔρος τῆς μουσικῆς ἴδιοφυίας του, ἀλλὰ καὶ τὴ συνθετική ταχτική του: κατασκευάζει μέλος (ὅπως, στὸν προεκτεθέντα κολοφῶνα, παρατηρεῖ ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν), «οῦ τέλος ἡ τέρψις καὶ ἡ δονή», μὲ μιὰν οἰονεὶ μαθηματικὴ διαδικασία, «λαβὼν τοὺς ἀριθμοὺς ἐκ τῆς ἀριθμητικῆς, ἐπέχοντας λόγον εἰδούς».

στοῦ ἀναπτύσσεται μόνον (λόγῳ τῆς διάταξης τοῦ ποιητικοῦ κειμένου) ἀπλὸς σχηματισμὸς βαρείας:



45. Βλ. χαρακτηριστικὰ τὶς ἀκόλουθες ἐνότητες στίχων: στὴ μὲν πρώτη στάση: 2-3 / 4-5 / 6-7 / 8-9 / 10-14-16 / 12-13-15· στὴ δεύτερη, ὁμοίως, στάση: 1-4-11-14 / 7-9-10 / 2-3-5-6-8-15-21 / 16-17-18-19 / 23-24-25-27· καὶ, τέλος, στὴν τρίτη στάση: 1-3-7 / 2-4-6-10-13 / 8-9-11-12-14-15.

### Αἰσθητική

Γιὰ νὰ κατανοηθεῖ παραστατικότερα ἡ τελευταία παρατήρηση, περὶ τῆς τακτικῆς κατασκευῆς τῆς παρούσας σύνθεσης, ἵσως φανεῖ χρήσιμος ἐδῶ ὁ ἀκόλουθος ἐποπτικὸς πίνακας, μέσω τοῦ ὅποιου ἀποπειρῶμαι νὰ περιγράψω σχηματικὰ τὴν ὅλην αἰσθητικὴν τοῦ ὑπὸ ἔξεταση μελοποιήματος· ἐπισημαίνω σ' αὐτόν, ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ σχετικοῦ ποιητικοῦ κειμένου, τὶς ἀνακυκλούμενες στὴ σύνθεση μουσικὲς θέσεις (ποὺ τὶς περιγράφω μὲ τοὺς παραπάνω ὑποδειχθέντες ἀριθμούς):

### Προσέμιο

Ἄνηρ·

ἀλληλούια.

3β

### Α' στάση

	2α	3α
1. <i>Μακάριος ἀνήρ, ὃς οὐχ ἐπορεύθη</i> 1α 1α 1A	ἐν βουλῇ ἀσεβῶν·	ἀλληλούια.
2. <i>Kαὶ ἐν ὁδῷ ἀμαρτωλῶν</i> 1B	οὐκ ἔστη·	ἀλληλούια.
3. <i>Kαὶ ἐπὶ καθέδρᾳ λοιμῶν</i> 1B	οὐκ ἐκάθισεν·	ἀλληλούια.
4. <i>Ἄλλ' ἦ ἐν τῷ νόμῳ Κυρίου</i> 1B 1β.i 1A	τὸ θέλημα αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
5. <i>Kαὶ ἐν τῷ νόμῳ αὐτοῦ μελετήσει</i> 1α 1β.i 1A	ἡμέρας καὶ νυκτός·	ἀλληλούια.
6. <i>Kαὶ ἔσται ὡς τὸ ξύλον</i> 1α 1A	τὸ πεφυτευμένον·	ἀλληλούια.
7. <i>Παρὸτας διεξόδους</i> 1α 1A	τῶν ὑδάτων·	ἀλληλούια.
8. <i>Ο τὸν καρπὸν αὐτοῦ δώσει</i> 1β.i 1A	ἐν καιρῷ αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
9. <i>Kαὶ τὸ φύλλον αὐτοῦ</i> 1α 1A	οὐκ ἀπορρίσησεται·	ἀλληλούια.
10. <i>Kαὶ πάντα, ὅσα ἀν ποιῇ</i> 1α 1α 1B	κατευοδωθήσεται·	ἀλληλούια.
11. <i>Οὐχ οὔτως</i> 1β.ii	οἱ ἀσεβεῖς, οὐχ οὔτως·	ἀλληλούια.
12. <i>Ἄλλ' ἦ ὡσεὶ χνοῦς, ὃν ἐκρίπτει ὁ ἀνεμος</i> 1β.i 1α 1β.i 1A 1β.ii	ἀπὸ προσώπου τῆς γῆς·	ἀλληλούια.

13. <i>Διὰ τοῦτο οὐκ ἀναστήσονται</i>	ἀσεβεῖς ἐν κρίσει·	ἀλληλούια.
14. <i>Οὐδὲ ἀμαρτωλοὶ</i>	ἐν βουλῇ δικαίων·	ἀλληλούια.
15. <i>Οτι γινώσκει Κύριος</i>	οὐδὲν δικαίων·	ἀλληλούια.
16. <i>Καὶ ὁδὸς ἀσεβῶν</i>	ἀπολεῖται·	ἀλληλούια.

*B' στάση*

	2β	3β
1. <i>Τινα τί ἐφρύαξαν ἔθνη, καὶ λαοὶ</i>	ἐμελέτησαν κενά·	ἀλληλούια.
2. <i>Παρέστησαν</i>	οἱ βασιλεῖς τῆς γῆς·	ἀλληλούια.
3. <i>Καὶ οἱ ἀρχοντες συνήχθησαν</i>	ἐπὶ τὸ αὐτό·	ἀλληλούια.
4. <i>Κατὰ τοῦ Κυρίου</i>	καὶ κατὰ τοῦ χριστοῦ αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
5. <i>Διαρρήξωμεν</i>	τοὺς δεσμοὺς αὐτῶν·	ἀλληλούια.
6. <i>Καὶ ἀπορρίψωμεν</i>	ἀφ' ἡμῶν τὸν ζυγὸν αὐτῶν·	ἀλληλούια.
7. <i>Ο κατοικῶν ἐν οὐρανοῖς</i>	ἐκγελάσεται αὐτούς·	ἀλληλούια.
8. <i>Καὶ ὁ Κύριος</i>	ἐκμυκητηριεῖ αὐτούς·	ἀλληλούια.
9. <i>Τότε λαλήσει πρὸς αὐτοὺς</i>	ἐν ὁργῇ αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
10. <i>Καὶ ἐν τῷ θυμῷ αὐτοῦ</i>	ταράξει αὐτούς·	ἀλληλούια.
11. <i>Ἐγώ δέ κατεστάθην</i>	βασιλεὺς ὑπ' αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
12. <i>Ἐπὶ Σιών ὅρος</i>	τὸ ἄγιον αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
13. <i>Διαγγέλλων</i>	τὸ πρόσταγμα Κυρίου·	ἀλληλούια.

14. <u><i>Κύριος, εἶπε πρός με:</i></u> 1α 1Α	μίός μου εἰ σύ·	ἀλληλούια.
15. <u><i>Ἐγώ σήμερον,</i></u> 1β.ii	γεγέννηκά σε·	ἀλληλούια.
16. <u><i>Αἰτησαι παρ' ἐμοῦ καὶ δώσω σοι ἔθνη</i></u> 1α 1α 1α 1Α	τὴν κληρονομίαν σου·	ἀλληλούια.
17. <u><i>Καὶ τὴν κατάσχεσίν σου,</i></u> 1Α	τὰ πέρατα τῆς γῆς·	ἀλληλούια.
18. <u><i>Ποιμανεῖς αὐτούς</i></u> 1Α	ἐν ῥάβδῳ σιδηρῷ·	ἀλληλούια.
19. <u><i>Ως σκεύη κεραμέως</i></u> 1Α	συντρίψεις αὐτούς·	ἀλληλούια.
20. <u><i>Καὶ νῦν, βασιλεῖς,</i></u> 1β.ii	σύνετε·	ἀλληλούια.
21. <u><i>Παιδεύθητε, πάντες</i></u> 1β.ii 1α	οἱ κρίνοντες τὴν γῆν·	ἀλληλούια.
22. <u><i>Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ</i></u> 1Α 1α 1α	ἐν φόβῳ·	ἀλληλούια.
23. <u><i>Καὶ ἀγαλλιᾶσθε</i></u> 1Α	αὐτῷ ἐν τρόμῳ·	ἀλληλούια.
24. <u><i>Δράξασθε παιδίας, μήποτε</i></u> 1Α 1β.ii	δργισθῇ Κύριος·	ἀλληλούια.
25. <u><i>Καὶ ἀπολεῖσθε</i></u> 1Α	ἐξ ὁδοῦ δικαίας·	ἀλληλούια.
26. <u><i>Οταν ἐκκαυθῇ ἐν τάχει</i></u> 1α 1α 1α 1α	ὁ θυμὸς αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
27. <u><i>Μακάριοι πάντες</i></u> 1Α	οἱ πεποιθότες ἐπ' αὐτῷ·	ἀλληλούια.

*Γ' στάση*

	2γ	3α
1. <u><i>Κύριε, τί ἐπληρύνθησαν οἱ θλίβοντές με; πολλοὶ ἐπανίστανται</i></u> 1α 1Α 1Α 1α 1β.ii	ἐπ' ἐμέ·	ἀλληλούια.
2. <u><i>Πολλοὶ λέγουσι</i></u> 1β.ii	τῇ ψυχῇ μου·	ἀλληλούια.
3. <u><i>Οὐκ ἔστι σωτηρία</i></u> 1Α	αὐτῷ ἐν τῷ Θεῷ αὐτοῦ·	ἀλληλούια.

4. <u>Σὺ δέ, Κύριε,</u> 1α 1β.ii	ἀντιλήπτωρ μου εἶ·	ἀλληλούια.
5. <u>Δόξα μου καὶ ὑψῶν τὴν</u> 1α 1α	κεφαλήν μου·	ἀλληλούια.
6. <u>Φωνῆ μου πρὸς Κύριον</u> 1α 1β.ii	ἐκέκραξα·	ἀλληλούια.
7. <u>Καὶ ἐπήκουσέ μου</u> 1Α	εἴς ὅρους ἀγίου αὐτοῦ·	ἀλληλούια.
8. <u>Ἐγὼ ἐκοιμήθην</u> 1Α	καὶ ὑπνωσα	ἀλληλούια.
9. <u>Ἐξηγέρθην, ὅτι Κύριος</u> 1Α	ἀντιλήψεται μου·	ἀλληλούια.
10. <u>Οὐ φοβηθήσομαι</u> 1β.ii	ἀπὸ μυριάδων λαοῦ·	ἀλληλούια.
11. <u>Τῶν κύκλων</u> 1α	συνεπιτιθεμένων μοι·	ἀλληλούια.
12. <u>Ἀνάστα, Κύριε, σῶσόν με,</u> 1α 1β.ii 1β.ii	ὁ Θεός μου·	ἀλληλούια.
13. <u>Ὅτι σὺ ἐπάταξας πάντας τοὺς ἐχθραίνοντάς μοι</u> 1β.ii 1α 1α	ματαίως·	ἀλληλούια.
14. <u>Ὀδόντας</u> 1α	ἀμαρτωλῶν συνέτριψας·	ἀλληλούια.
15. <u>Τοῦ Κυρίου ἡ σωτηρία καὶ ἐπὶ τὸν λαόν σου</u> 1α 1Α 1Α	ἡ εὐλογία σου·	ἀλληλούια.
2γ (ἀρχή) - 2α (τέλος)		
• <u>Δόξα πατρὶ καὶ σιώ</u> 1β.i 1α 1β.ii	καὶ ἀγίῳ πνεύματι	ἀλληλούια.
• <u>Καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας</u> 1α 1α 1β.ii 1Α	τῶν αἰώνων, ἀμήν·	ἀλληλούια.

### Καταχλείδα

ΤΗΓΟΣ δ'

Ἄλληλούια, ἀλληλούια, ἀλληλούια, δόξα σοι, ὁ Θεός.

Προκύπτει, εύκρινέστατα, ἀπὸ τὸν παραπάνω πίνακα ὅτι ἡ σύνθεση τεχνουργεῖται, κατὰ τρόπο ἀριστα προμελετημένο καὶ ἀπόλυτα ὑπολογισμένο, πάνω σὲ μιὰν τριμερῆ δομήν, ποὺ ἀναγνωρίζεται παράλληλα τόσο σὲ δριζόντιο ὅσο καὶ σὲ κάθετο ἐπίπεδο.

Στὴν δριζόντια διάταξή της, ἡ σύνθεση διακρίνεται, σὲ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς στάσεις της, σὲ τρία, ὁμοίως, μουσικὰ μέρη: τὸ δεύτερο (μελικὴ ἐπένδυση 2<sup>ου</sup> ἡμιστιχίου κάθε στίχου) καὶ τὸ τρίτο (ἐφύμνιο) παραμένουν σταθερὰ ὅμοια καὶ ἐπαναλαμβάνονται πανομοιότυπα, ἐνῶ τὸ πρῶτο (μελικὴ ἐπένδυση 1<sup>ου</sup> ἡμιστιχίου κάθε στίχου) φαίνεται νὰ διαμορφώνεται σὲ δύο ὑποενότητες, στὴν πρώτη τῶν ὁποίων χρησιμοποιοῦνται συνήθως οἱ μελωδιότυποι 1α, 1β.i καὶ 1β.ii καὶ στὴν δεύτερη τὰ ἀντίστοιχα μελικὰ μοτίβα 1A καὶ 1B.

Σὲ τρία ἐπίσης μέρη διακρίνεται ἡ σύνθεση, στὸ σύνολό της πλέον, καὶ στὴν κάθετη διάταξή της: τὸ πρῶτο μέρος (μελικὴ ἐπένδυση 1<sup>ου</sup> ἡμιστιχίου κάθε στίχου) παραμένει βέβαια κοινὸ μὲ τὸ ἥδη παραπάνω περιγραφὲν τῆς δριζόντιας διάταξης (καὶ διαμορφώνεται οὐσιαστικὰ ἀπὸ τοὺς –ύπὸ τὸν ἀριθμὸν 1 – δύο μελωδιότυπους, ποὺ ἀπαντοῦν –ἀναλόγως – σὲ βραχεῖα ἡ εὐρεῖα ἐκδοχή), ἐνῶ τόσο στὸ δεύτερο (μελικὴ ἐπένδυση 2<sup>ου</sup> ἡμιστιχίου κάθε στίχου) ὅσο καὶ στὸ τρίτο μέρος (ἐφύμνιο) ἐναλλάσσονται ἀπλῶς οἱ ὁμοειδεῖς μελωδιότυποι 2 (α-β-γ) καὶ 3 (α-β) ἀντίστοιχα.

### Ἐξήγηση

Βάσει τῶν προεκτεθέντων, εἶναι πλέον προφανὲς ὅτι γιὰ μιὰ συνολικὴ κατανόηση, ἔρμηνεία καὶ ἀπόδοση τῆς παρούσας σύνθεσης ἀρκεῖ ἀπλῶς καὶ μόνον ἡ ἐπισήμανση καὶ ἀνάλυση ἐκείνων τῶν (εὐάριθμων) μουσικῶν μοτίβων ἀπὸ τὰ ὅποια αὐτὴ συνίσταται. Κατ’ αὐτήν, ἀκριβῶς, τὴν τακτικὴ εἶναι δόκιμο νὰ ἐπιχειρηθεῖ ἐδῶ καὶ ἡ ἐξήγηση τῆς σύνθεσης στὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, ἐγχείρημα ποὺ (ὅπως ἥδη παρατηρήθηκε) δὲν ἔχει ὡς τώρα ἐπιχειρηθεῖ, γιὰ τὸ σύνολό της τουλάχιστον καὶ γιὰ τὴν παροῦσα (συγκεκριμένα) ἐκδοχὴ της<sup>46</sup>. "Ετσι, θὰ ἀποπειραθῶ ἐδῶ νὰ τὴν ἐξηγήσω, ζεκινώντας ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ παραπάνω ἐπισημανθέντα συστατικὰ μελικὰ στοι-

46. Ἡ σωζόμενη στὸν αὐτόγραφο τοῦ ἱερομονάχου Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτη κώδικα Παντελεήμονος 1035 ἐξήγηση τῆς σύνθεσης στὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας [στὰ φφ. 10r-17r: Μακάριος ἀνήρ, εἰς παλαιὸν μέλος, ἀγιορείτικον ἥχος β' Δι: Ἀνήρ, ἀλληλούια· Μακάριος ἀνήρ], ἀφενὸς μὲν ἀφορᾶ τὴ λεγομένη «ἀγιορείτικὴ» ἐκδοχὴ τῆς, ἀφετέρου δὲ παραδίδει ἐξηγημένους μόνον τοὺς δύο πρώτους ψαλμοὺς τῆς σύνθεσης [πρβλ. καὶ παραπάνω, ὑποσημ. 21]: δύστυχῶς, δὲν κατόρθωσα ὡς τώρα νὰ ἔχω πρόσβαση στὸν συγκεκριμένο κώδικα καὶ ὡς ἐκ τούτου νὰ συνεκτιμήσω καὶ τὴν ἐκεῖ καταγεγραμμένη ἐξήγηση· παρὰ ταῦτα, ἀποτολμῶ νὰ διατυπώσω ἐξ ἀρχῆς ἐδῶ τὴν ἀκόλουθη δική μου ἐξηγητικὴ πρόταση, ἐπιφυλασσόμενος (μόλις μελετήσω καὶ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ Ἰωάσαφ) νὰ ἐπανέλθω μὲ σχετικὰ σχόλια καὶ παρατηρήσεις.

χεῖα της καὶ ἐπιλέγοντας βέβαια τὴν δυνατὸν ἀπλούστερη (ἄρα καὶ ἐγγύτερη στὸ πρωτότυπο) ἐκδοχὴ ἐξήγησης· στὴ συνέχεια, σημειώνω τὴν προτεινόμενη ἐξήγηση τῶν ἐπιμέρους μελωδιότυπων τῆς παρούσας σύνθεσης, παραθέτοντας παράλληλα (γιὰ ἐποπτικότερη παρατήρηση τοῦ πράγματος) καὶ τὴν ἀντίστοιχη συνοπτικὴ ἐκδοχὴ παρασήμανσης τους:

G F

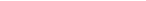
1a: 

۲۱۱

b a G a b G

1A: **جَدَّهُ**

G G G a c b

١٣.٢: 

وَمَنْ يَعْمَلْ مِنْ حَسْنَاتِهِ فَلَا يُمْسِكُ بِهَا وَمَنْ يَعْمَلْ مِنْ سُوءِهِ فَلَا يُمْسِكُ بِهِ

[Μὲ τὴν ἤδια θέση ἔξήγησα καὶ περιπτώσεις ὅπου σημειώνεται μὲν ἀντικένωμα, δὲ δὲ ὅλος μελικὸς σχηματισμὸς παραπέμπει σαφῶς σὲ ἀνάλυση ψηφιστοῦ· βλ. σχετικὰ τοὺς ὑπὸ ἀριθμὸν 5, 6, 7, 9, 10, 13, 15, 16 στίχους τῆς δεύτερης καὶ τοὺς ὑπὸ ἀριθμὸν 7, 9, 10, 11 στίχους τῆς τρίτης στάσης].

G        b        a        G

1β.ii: 

G G G G a c b b a a G G



b G F a G a G F G a G F E F G a



b aG F G a G G F E F a G F G F G a b b

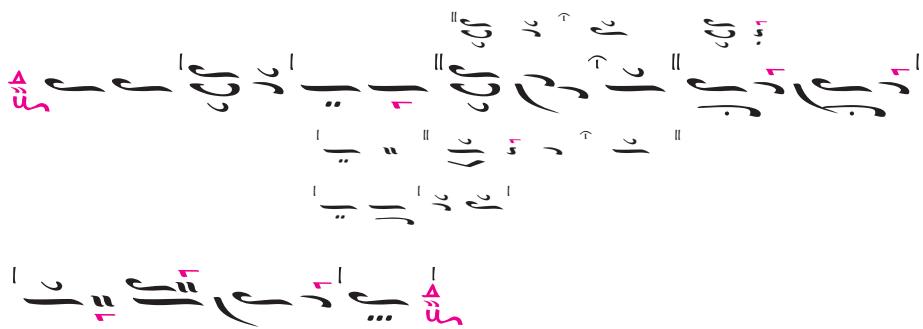


G b a



G G G F G a a G F G G F E F a G





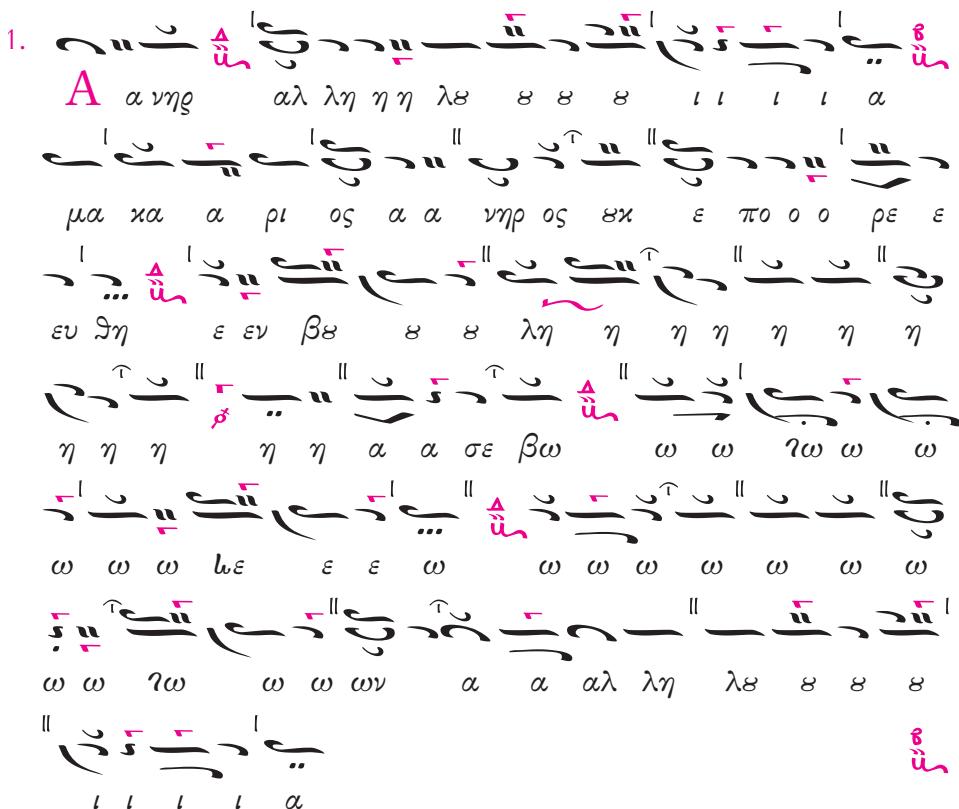
3α: 

Κατόπιν τούτων, ή συνολική έξήγηση τῆς σύνθεσης σχεδόν λαμβάνει τὴ μορφὴ μιᾶς ἀπλῆς μαθηματικῆς διαδικασίας, κατὰ τὴν ὁποία ὅ,τι ἀπαιτεῖται εἶναι μόνον ἡ ἀρμοσμένα εύμεθοδη τοποθέτηση κάθε (έξηγημένης) μουσικῆς φράσης στὸν οἰκεῖο τῆς τόπο· προσφέρω, στὴ συνέχεια, τὴν ἐκπονηθεῖσα έξηγηση πλήρους τῆς έξεταζομένης σύνθεσης:

Τὸ Μακάριος ἀνήρ, ψάλλεται ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις,  
τῷ Νέων Πατρῶν.

*Hχos ἀ Δι*

Έξήγηση Άχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη,  
ἀπὸ τὸν κώδικα Μεταμορφώσεως Μετεώρων 295, σσ. 331-346.

1. 

**A** α νηρε αλ λη η η λ8 8 8 8 11 1 1 α  
μα κα α ρι ος α α νηρ ος 8κ ε πο ο ο ρε ε  
εν θη ε εν β8 8 8 λη η η η η η η  
η η η η η α α σε βω ω ω θω ω ω  
ω ω ω λε ε ε ω ω ω ω ω ω ω ω  
ω ω θω ω ω ων α α αλ λη λ8 8 8 8  
11 1 α

2.

Kai εν ο ο δω ω ω ω α α α μαρ τω ω  
 ω λω ω ων 8 8 8 8 8κ ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε 8 8κ ε ε ε στη η η η η  
 η η η η ιε ε ε γ η η η η η η  
 η η η η γ η η α α αλ λη λ8 8 8  
 8 1 1 1 α

3.

Kai ε πι κα α θε ε ε ε δρα λι ι ι μω  
 ω ων 8 8κ ε ε ε κα α α α α α α  
 α α α 8κ ε κα α θι σε ε ε ιε ε ε ε  
 ε ε ιε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ιε ε ε εν α α αλ λη λ8 8 8 8 1  
 1 1 1 α



6.

Kai ai ai ε ε ε σται ai ai ως το ο ο ξυ  
υ ο λον το πε φυ υ τε ε εν με ε ε ε  
ε ε ε ε ε πε φυ τεν με ε ε νο  
ο ο νο ο ο ο ο ο ε ε ο ο ο  
ο ο ο ο ο ο ν α α αλ λη  
λα α α α α α α

τον κα αρ πο ο ον αν της 8 8 δω ω ω σει  
 ει ει εν και αι αι ρω ω ω ω ω ω ω ω  
 ω εν και ρω ω αν της 8 8 78 8 8 8  
 8 8 6ε ε ε 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8  
 78 8 8 8 α α αλ λη λη 8 8 8 1 1  
 1 1 α

8. Ο τον κα αρ πο ο ον αν της 8 8 δω ω ω σει  
 ει ει εν και αι αι ρω ω ω ω ω ω ω ω  
 ω εν και ρω ω αν της 8 8 78 8 8 8  
 8 8 6ε ε ε 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8  
 78 8 8 8 α α αλ λη λη 8 8 8 1 1  
 1 1 α

9. Και το ο φυ ν υ υλ λον α α αν της 8 8 8 8κ  
 α πορρ ρυ υ υ η η η η η η η η η η η  
 η 8κ α πορρ ρυ η η σε ται αι αι και αι

10.

ai ai ai ai ai ήε ε ε ai ai ai ai ai ai ai

ai ai ai ήαι ai ai ai α α αλ λη λ8 8 8 8

ι ι ι ι α

10.

Kai ai πα α α αν τα α α ο σα α α α

αν ποι οι οι οι ει κα τευ ο ο δω ω ω θη

η η η η η η η η κα τευ ο δω θη η

σε ται ai ai ήαι ai ai ai ai ai ήε ε ε ai

ai ai ai ai ai ai ai ai ήαι ai ai ai α α

αλ λη λ8 8 8 8 ι ι ι ι α

11.

Ουχ 8 8 8 8 8 8 τω ως οι α α

σε ε ε βει ει ει ει ει ει ει ει ει ει οι

11.

α σε βεις 8χ 8 8 8 τω ω ω ?ω ω ω ω ω ω

λε ε ε ε ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ?ω

ω ω ως α α αλ λη λ8 8 8 8 1 1 1 1

α

12.

**A** αλ λ'η η η η ω σει ει ει χυ8 8 8ς ον ε

ε εκ ρι ι ι πτει ο α α α α νε ε ε ε μος

α α πο ο προ ο οσ ω ω ω ω ω ω ω ω ω

ω α πο προσ ω ω π8 8 της γη γη γη γη

η η η η λε ε ε γη γη γη γη γη γη

η η η γη γη γης α α αλ λη λ8 8 8 8

1 1 1 1 α



15.

Ο τι γι τι νω ω ω ω σκει ει ει κυ ρι  
 ι ος ο ο δο ον δι ι ι και αι αι αι αι  
 αι αι αι αι ο δον δι και αι αι ω ω ω  
 ω ω ω ω ω λε ε ε ω ω ω ω ω  
 ω ω ω ω ω ων α α αλ λη λη λη  
 8 8 1 1 1 1 α

16.

Και ο ο δο ο ο ος α σε ε ε βω ω ων  
 α α πο ο ο λει ει ει ει ει ει ει ει ει  
 α πο λει ει ει ται αι αι λαι αι αι αι αι  
 λε ε ε αι αι αι αι αι αι αι αι αι λαι  
 αι αι αι α α αλ λη λη λη λη λη λη  
 1 1 1 α

Ἄρχη τῆς δευτέρας στάσεως.

Ηχος Ἀ Δι-θ

1. Ι να τι ε ε ε φρν α α ξαν ε ε ε θνη και αι  
 αι αι λα α α α οι ε με λε τη σα αν κε  
 ε ε να α α α α α α λε ε ε α αλ  
 λη η η λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

2. Πα ρε ε ε ε ε ξη η η η σαν οι βα σι λει  
 εις τη η ης γη η η η η η η η λε ε ε  
 ης αλ λη η η λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

3. Και οι α α α αρ χο ο ο ον τες συν η η  
 η η χθη η η η σαν ε πι το ο α α αυ το  
 0 0 0 0 0 λε ε ε 0 αλ λη η η λ8



4.

Kα τα τά κυ υ υ ρι 1 1 8 και αι αι αι κα α  
 α α τα τά χρι ζά 8 α α αυ τά 8 8 8  
 8 8 8 ιε ε ε 8 αλ λη η η λά 8 8 8 8

5.

Δι αρ ρη η η η η ξω ω ω ω μεν τάς δε σμά  
 8 8 α α αυ τώ ω ω ω ω ω ω ιε ε ε  
 ων αλ λη η η λά 8 8 8 1 1 1 1 a

6.

Kαι α πορ ρι 1 1 1 ψω ω ω ω μεν αφ η  
 μων τον ξυ γο ον α α αυ τώ ω ω ω ω ω ω ιε  
 ε ε ων αλ λη η η λά 8 8 8 1 1 1 1 a

7.

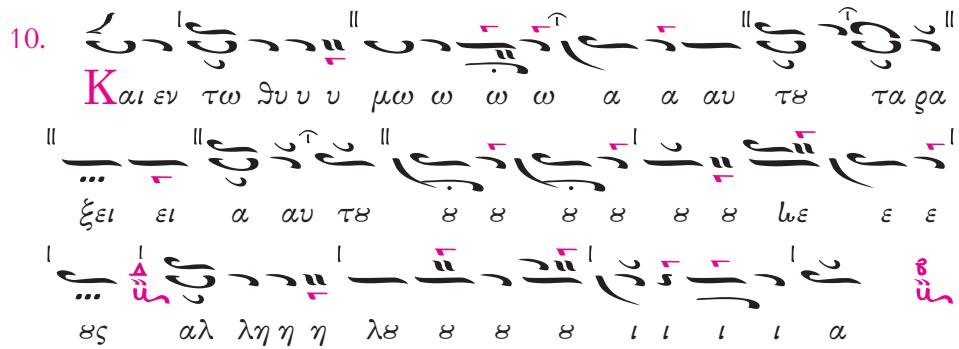
Ο κα τοι οι κω ω ω ων ε ε εν 8 οα α  
 α νοις εκ γε λα σε ται αι αυ τ8 8 8 8 8  
 8 8 ιε ε ε 8ς αλ λη η η λ8 8 8 8  
 α

8.

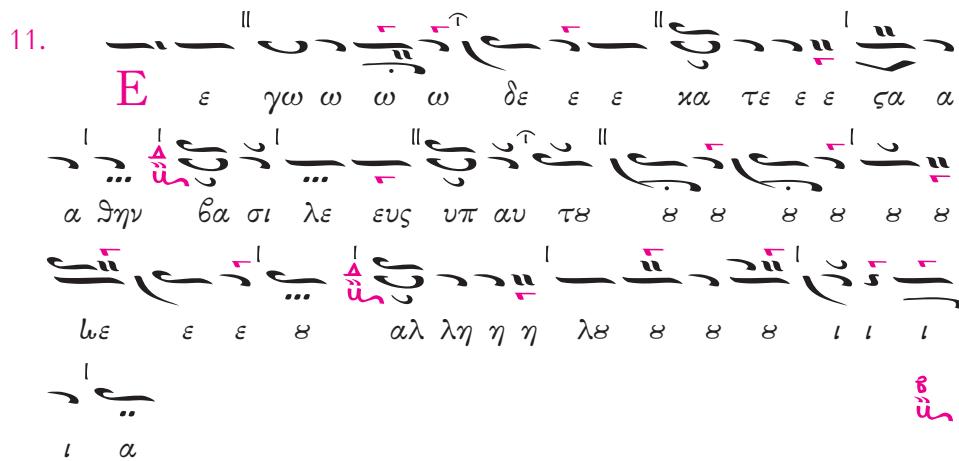
Και ο κυ ν ν ν οι ι ι ι ος εκ μν  
 κτη οι ει ει αυ τ8 8 8 8 8 ιε ε ε  
 8ς αλ λη η η λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

9.

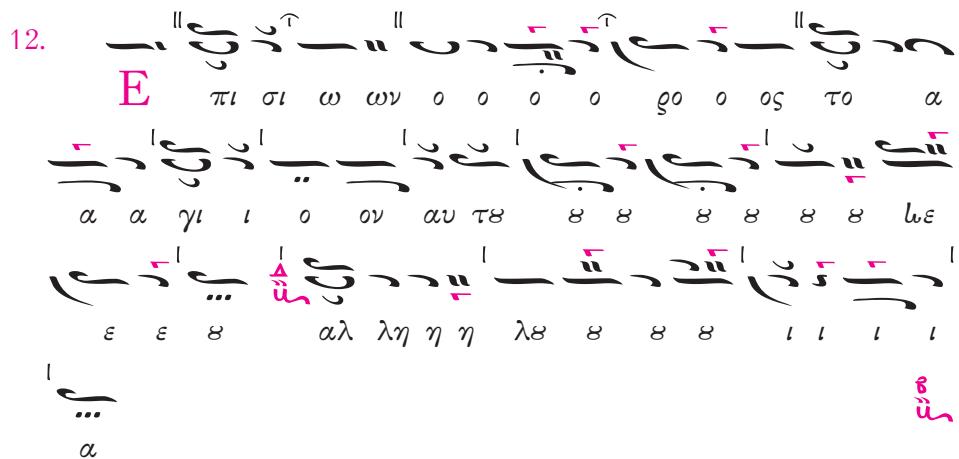
Το τε λα α α λη η η η σει ει ει προς α α  
 αυ τ8ς εν ορ γη η αυ τ8 8 8 8 8 8  
 ιε ε ε 8 αλ λη η η λ8 8 8 8 1 1 1  
 α

10. 

Και εν τω θυνυ μω ω ω ω α α αν τ8 τα ρα  
 ξει ει α αν τ8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8  
 85 αλ λη η η λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

11. 

Ε ε γω ω ω ω δε ε ε κα τε ε ε ζα α  
 α θην θα σι λε ενς υπ αν τ8 8 8 8 8 8  
 8 8 8 8 8 8 8 8 1 1 1  
 1 α

12. 

Ε πι σι ω ων ο ο ο ο ο ο ο ο το α  
 α α γι ι ο ον αν τ8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8  
 8 8 8 8 8 8 8 8 1 1 1  
 1 α



16.

Αι τη σαι παρε ε ε ε μ8 8 8 8 και αι αι δω σω  
 σοι1 οι1 οι1 ε ε ε θνη την αλη ρο νο μι 1 αν σ8  
 8 8 8 8 8 8 κε ε ε 8 αλ λη η η λ8  
 8 8 8 1 1 1 1 α

17.

Και την κα τα σχεε ε σι 1 ιν σ8 τα πε ρα τα  
 α της γη η η η η η η κε ε ε ης αλ  
 λη η η λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

18.

Ποι μα νεις α α αν τ8 8 8ς εν ρα δδω σι 1 δη  
 ρα α α α α α α κε ε ε α αλ λη η  
 η λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

19. Ως σκευη κεραμει με ε ε ως συ τρι ψει  
εις αν τρα 8 8 8 8 8 8 6ε ε ε 8ς αλ  
λη η η λ8 8 8 8 1 1 1 α

20. Και νυ σ υ νν βα σι ι ι λεις συ ν νε τε ε ε ε ε ε ε λε ε ε ε αλ λη η η λα



23. 
 Kai α γαλ λι ιι α α α σθε αυ τω εν τρο ο  
 ο μω ω ω ω ω ω ω λε ε ε ω αλ λη  
 γη λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

24. 
 Δρα ξα σθε παι αι αι δει ει ει ας μη η η η πο ο  
 ο ο τε ορ γι σθη κυ ν ρι ο ο ο ο  
 ο ο λε ε ε ος αλ λη γη λ8 8 8 8  
 1 1 1 1 α

25. 
 Kai α πο ο ο λει ει ει σθε εξ ο δι δι και αι  
 α α α α α α α λε ε ε ας αλ λη  
 γη λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

Ἄρχὴ τῆς τρίτης στάσεως.

$H_{\chi os}$   $\rightarrow$   $\Delta l \rightarrow$





5.

6.

7.

8.

**E** γω ω ω ω ε κοιοι οι μη η η θην και ν  
 υ υ υ και αι ο πνω ω σα α γα α α α α  
 α αλ λη λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

9.

**E** ξ η γε ε ε ερ θη η ην ο τι ι ι κυ ρι  
 ι ος αν τι λη η η η ψε ε ται αι αι μ8 8  
 78 8 8 8 α α αλ λη λ8 8 8 8 1 1  
 α

10.

**O**υ φο θη θη η η η σο ο ο ο μαι α  
 πο μν ρι α α α α α α δων λα α 8 8 78  
 8 8 8 α α αλ λη λ8 8 8 8 1 1 1  
 α

11.

Των κυ υ υ ν κλω συ ε πι ι ι τι θε  
με ε ε ε τι θε με νω ων μοι οι οι  
οι α α αλ λη λ8 8 8 8 11 1 1 α

12.

Α να α α α ζα α α κυ ζι ι ι ε  
σω ω ω ω σο ο ο ον με ο θε ε ε ε  
ο θε ο ο ος με 8 8 8 8 α α αλ  
λη λ8 8 8 8 11 1 1 α

13.

τι συ ε πα α α α τα α α α ξας  
παν τας τας εχ θραι νον τας μοι μα α α α μα α  
ται αι αι ω ω ?ω ω ω ως α α αλ λη λ8 8  
8 8 11 1 1 α

14.

Ο δο ο ο ν τα α ας α μα α ας τω  
 λω ω ω ω ν συ υ ε τρι υ ψα α γα α α ας  
 α α αλ λη λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

15.

Τ ε κυ ρι 1 1 1 8 η σω τη η η ρι 1 1  
 α και ε πι τον λα α α 0 0 ν σ8 η εν  
 λο 0 0 0 εν λο γι α α σ8 8 78 8 8 8  
 α α αλ λη λ8 8 8 8 1 1 1 1 α

Δο ξα πα α τρι 1 1 1 και νι νι νι ω και  
 α γι ω ω ω ω α γι ω πνευ μα α τι  
 1 1 νι 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1  
 α α αλ

λη λ8 8 8 8 1 1 1 α

**Kαι** νυ ν ν νυ και α α ει ει ει ει και ει ει  
 ει εις τας αι αι αι ω ω ω νας των αι ω ω ω ω  
 ω ω νων α α μη η η η η η η η η η η η  
 η η η η η η η η η η η η η η η  
 ην α α αλ λη λ8 8 8 8 1 1 1 α

*Ηχος δι α*

λη λη λ8 8 8 1 1 1 α α α α  
 αλ λη η λ8 8 8 8 1 1 1 α αλ λη  
 αλ λη λ8 8 8 8 1 1 1 α δο ο  
 ο ο ξα α α α σοι ο ο θε ο ο ο ο

Κλείνω τὴν παροῦσα ἀνακοίνωση ἀντιγράφοντας καὶ πάλι ἀπὸ τὸν προεκτεθέντα κολοφῶνα τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν:

*Oι ἀναγινώσκοντες ἔρρωσθε καὶ ἐν Χριστῷ τῷ ἀληθεῖ Θεῷ ἡμῶν μέμνησθε· καὶ σφαλερόν τι εὑρόντες, εἴπερ τις τῶν ἐπισταμένων, ἐπανορθώσατε, τῇ ἀνθρωπίνῳ γαρ φύσει συνέβῃ τὸ ἀμαρτάνειν παρακολούθημα. Αὐτὸς δὲ ὁ τῶν ὅλων Θεός, ἡ πηγὴ τῆς σοφίας καὶ τῶν μουσῶν παροχεύς, ἀξιώσαι ἡμᾶς ἐν τῇ αὐτοῦ βασιλείᾳ ὑμνήσοντας αὐτῷ καὶ ἔσοντας μετὰ τῶν αὐτοῦ ἐκλεκτῶν εἰς αἰῶνα τὸν ἄπειρον· ἀμήν.*

